中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊

樂府學

第十五辑

吴相洲 主编

国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办


社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊

樂府學

第十五辑

吴相洲 主编

国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办


社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目（CIP）数据

乐府学. 第十五辑 / 吴相洲主编. -- 北京 : 社会科学文献出版社, 2017.5

ISBN 978-7-5201-0760-0

Ⅰ. ①乐… Ⅱ. ①吴… Ⅲ. ①乐府诗-诗歌研究-中国-古代 Ⅳ. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 092845 号

乐府学（第十五辑）

主　　编 / 吴相洲

出 版 人 / 谢寿光
项目统筹 / 宋月华
责任编辑 / 周志宽　王晓燕

出　　版 / 社会科学文献出版社 · 人文分社（010）59367215
地址：北京市北三环中路甲 29 号院华龙大厦　邮编：100029
网址：www.ssap.com.cn
发　　行 / 市场营销中心（010）59367081　59367018
印　　装 / 三河市尚艺印装有限公司

规　　格 / 开　本：787mm×1092mm　1/16
印　张：18.25　字　数：344 千字
版　　次 / 2017 年 5 月第 1 版　2017 年 5 月第 1 次印刷
书　　号 / ISBN 978-7-5201-0760-0
定　　价 / 79.00 元

本书如有印装质量问题，请与读者服务中心（010-59367028）联系

目　录

《乐府诗集》研究专题

文献考索

音乐研究

文学论述

会议综述

Contents

《乐府诗集》研究专题

《乐府诗集》之傅宋本、皖西学院藏元刻本、钱校本考

李连秀（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：宋郭茂倩编纂之《乐府诗集》，收陶唐迄李唐乐府诗歌达百卷之多，是乐府学史上“征引浩博，援据精审”集大成的诗歌总集，为乐府研究提供了异常重要的文献。自成书后有了“字体方整，结构谨严，雕镌精整”的宋绍兴杭州官刻本，今存主要为傅增湘藏宋本。笔者通过对该本刻工的研究，在傅氏考订的“四十八人”说和尚丽新的“五十人”说之上，提出“五十七人”说；并对刻工刊刻活动的时间考订，证实傅氏所持宋本为绍兴浙刻本且在南宋光宗前后有修补的论点的正确性。皖西学院藏元至正元年（1341）刻本残卷，《第二批国家珍贵古籍名录图录》著录为元刻“明修本”，笔者通过考证残卷上藏书印章主人的生平，认为此本最晚于元末明初已被与高启同时的何彦文收藏，而今存最早明修本为明洪武十五年（1382）刻本。故该本为元刻残本无疑。明钱孙保校元刻本，虽仅有十几条，但为汲古阁参照的陆贻典二校《乐府诗集》提供了文献资料和观点参考，笔者通过对该本藏书印章的考证，梳理出该本的新递藏。

关键词：傅宋本　宋刻工　元刻残本　钱校本递藏

作者简介：李连秀，女，1987年生，山东德州人。现为首都师范大学文学院2015级中国古代文学专业硕士研究生，研究方向为中国古代诗歌。

郭茂倩之《乐府诗集》，收陶唐至李唐数千年乐府诗，“凡古今好称乐府者皆在焉”[①]。自宋绍兴杭州官刻本诞生后，历代皆有订补刊刻。今人尚丽新[②]、孙尚勇[③]等学者对其版本、刊刻、递藏等情况皆有全面而深入的研究，尤其是尚丽新不仅全面研究宋、元本及明校本的情况，且辑出绛宋本、钦宋本等佚书。笔者研究傅宋本、皖西学院藏元刻残本、钱校本有所新知，故撰文论述。

一　傅宋本

（一）该本之版本

傅宋本，即傅增湘[④]藏宋本，迄今最为完备的宋本。

傅氏自1918年得此刻本后精心考订，成果见《藏园群书题记》卷第十八《宋本〈乐府诗集〉跋》条[⑤]、《藏园订补郘亭知见传本书目》卷十六上“集部”八“总集类”《〈乐府诗集〉一百卷》条[⑥]和《藏园群书经眼录》“集部”《〈乐府诗集〉一百卷〈目录〉二卷》条（以下省称《题

---

① （宋）陈振孙撰，徐小蛮、顾美华点校《直斋书录解题》（下），上海古籍出版社，2015，第446页。

② 尚丽新：《〈乐府诗集〉的刊刻和流传》，博士学位论文，上海师范大学，第1～223页。尚氏修改后分篇发表，与《乐府诗集》版本相关的有《宋本〈乐府诗集〉考》《元本〈乐府诗集〉考》《〈乐府诗集〉明清校本述评》《〈乐府诗集〉版本述略》。本篇引文出自该四篇。尚丽新：《宋本〈乐府诗集〉考》，《古籍整理研究学刊》2006年第5期；尚丽新：《元本〈乐府诗集〉考》，《中华文史论丛》总第80辑，上海古籍出版社，2005，第338～359页；尚丽新：《〈乐府诗集〉明清校本述评》，《古籍整理研究学刊》2004年第1期；尚丽新：《〈乐府诗集〉版本述略》，《西北师大学报》（社会科学版）2004年第3期。

③ 孙尚勇：《郭茂倩〈乐府诗集〉的编辑背景与刊刻及校理》，《乐府学》第五辑，学苑出版社，2009，第112～129页。

④ 傅增湘（1872～1949），字沅叔，别署双鉴楼主人、藏园居士、藏园老人等，著名藏书家。四川江安县人。光绪二十四年（1898）进士，选入翰林院为庶吉士。傅氏一生藏宋金刻本一百五十种，四千六百余卷；元刻本善本数十种，三千七百余卷；明清精刻本、抄本、校本更多，总数达二十万卷以上，是晚清以来又一大家。在藏书、校书方面，目录学、版本学方面，堪称一代宗主。

⑤ 傅增湘：《藏园群书题记》，上海古籍出版社，1989，第910～917页。

⑥ 莫友芝撰，傅增湘订补《藏园订补郘亭知见传本书目》（四），中华书局，2009，第1523～1524页。

记》《书目》和《经眼录》)①。

《题记》"无序跋，目录后无牌记"，未能遽下定论为何时、何地、何人所刻。傅增湘认为"当为南北宋之际杭州官刊本"(《题记》)、"南宋初浙江刊本"(《书目》)，从版式和字体结构"字体方严""字体方整"及"气息朴厚""雕镌精整"都体现了典型的浙刻本特点；严格避讳至"构"(宋高宗赵构)字说明确为官刻本，对刻工的分析说明此本不仅是绍兴浙刻本，且在光宗前后有修补②。

(二)该本之刻工

由刻工活动之年代断定该本刊刻之年代，傅氏据所藏十三部宋版书判断与《乐府诗集》有关的刻工为四十八人，并依据其中有确切刊刻活动可考的十八位刻工，断定《诗集》成书年代，而尚丽新据王肇文《古籍宋元刊工姓名索引》和张振铎《古籍刻工名录》，尚氏认为傅氏之"浙刻本且在光宗前后有修补"的证据不足。今笔者参考今人对刻工之新研究③，增补相关证据。

傅氏考得包括补版工五人在内的刻工四十八人，④(《经眼录》为四十七人，《题记》为四十八人)并对其中十七人进行判断。尚氏据清王文进《文禄堂访书记》又增加金元、高珍两人⑤，可考增至五十人。⑥笔者新考得刻工七人：王林、辰补、张振、舒关、徐政、陈明仲、戴金，共计五十七人⑦。

---

① 傅增湘：《藏园群书经眼录》(四)，中华书局，2009，第1242~1243页。

② 傅增湘：《藏园群书题记》，第910~917页。按：胡杏，《经眼录》作"胡吉"，误写，经考二人为同一人；周颜，《经眼录》作"周彦"；雷昇，瞿本作"雷升"，骆成，亦"骆晟"，二者为简写形式。即瞿冕良编《中国古籍版刻辞典》2009年初版《序言》所说："刻工姓名用同音字代替，大约因为刻工署名，只是在于计算所刻字数以便计算工资，以便于正文的质量检查，所以署名往往不甚介意，而随便用同音字代替。"(瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，苏州大学出版社，2009，第1~2页)《经眼录》："补版有包端、高彦、程亨、张圭、潘民四人。"(笔者按：应为五人)

③ 主要对照王肇文《古籍宋元刊工姓名索引》(省称王本)和瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》(省称瞿本)等书(《古籍宋元刊工姓名索引》，上海古籍出版社，1990)。

④ 傅增湘：《藏园群书题记》，第910~911页。

⑤ 尚丽新误为傅氏考证十八人，见《宋本〈乐府诗集〉考》。以下傅宋本所引尚氏论点皆出于该篇，不再赘述。(清)王文进撰，柳向春标点《文禄堂访书记》，上海古籍出版社，2007，第380页。

⑥ 尚丽新：《宋本〈乐府诗集〉考》，第59页。

⑦ 另据王本考得洪茂一人，但瞿本、《历代工艺名家》、《浙江印刷史》等皆否认此人刊刻过《乐府诗集》，今笔者从瞿说。田自秉、华觉明主编《历代工艺名家》，大象出版社，2008，第87页；王东、钟甦：《浙江印刷史》，杭州出版社，2013，第417页。

笔者从《宋元刊工表》知“刊工有王林、吴丑、辰补、施惠、张振、舒关”①。王本“据静嘉堂藏宋刊修校多本，板式不详”，而严绍璗《日藏汉籍善本书录》“元至正……静嘉堂文库藏本……此本系元刊元印本”② 确定为元刻本，因此静嘉堂藏本中的刻工应为宋元人或其他时期之人。

笔者考得宋刻工王林、辰补、舒关三人。

王林，据王本“静嘉堂藏宋绍兴刊杭州本《乐府诗集》”③，瞿本“南宋初期杭州地区刻字工人。参加刻过《尚书正义》（两浙东路茶盐司本），《乐府诗集》，《论衡》（洪适本），《类篇》”④，知应为宋刻工。

吴丑，瞿本为“元至正间刻字工人。参加过《国朝文类》（西湖书院本），《礼书》。参加刻过补版《乐府诗集》”⑤，为元刻工。

辰补，据王本，刊刻过“静嘉堂藏宋绍兴初杭州本《乐府诗集》”⑥，应为宋刻工。

施惠，据王本，刊刻过“静嘉堂藏宋绍兴初杭州刊《乐府诗集》”⑦；瞿本“元大德间刻字工人。参加刻过《晋书》（集庆路儒学本）。至正间参加刻过《乐府诗集》”，则应为元刻工。

张振，据王本“宋绍兴刊湖北茶监司本《汉书》。静嘉堂藏本。宋绍兴刊杭州本。《乐府诗集》”⑧。瞿本“①南宋初期刻字工人。参加刻过《汉书注》（湖北庾司本）。②元至正间刻字工人。参加刻过《乐府诗集》。参加刻过补版《说苑》”。可知张振有宋元同名刻工两人，今从王本、瞿本共同之宋刻工说。

---

① 转引自王肇文《古籍宋元刊工姓名索引》，第 397 页。〔日〕长泽规矩也：《宋元刊本刻工名表初稿》，邓衍林译，《图书馆学季刊》第八卷第三期，1934。长泽规矩也（1902～1983），字士伦，号静庵，神奈川人，日本汉学研究家、著名文献学家、版本学家和中国文学史学家；1925 年毕业于东京帝国大学中国哲学文学科，曾长期担任静嘉堂文库嘱托；著有《和汉书的印刷和它的历史》（1952 年）、《书志学序说》（1960 年）、《版本的鉴定》（1960 年）、《和刻本文选》（1974 年）等。

② 严绍璗编著《日藏汉籍善本书录》（下），中华书局，2007，第 2031 页。

③ 王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 39 页。

④ 瞿本另有明代同名刻工。瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，第 44 页。

⑤ 瞿本另有同名的元至正间刻字工人，“参加刻过《乐府诗集》（集庆路儒学本），《国朝文类》（西湖书院本）”。瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，第 346 页。

⑥ 王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 236 页。

⑦ 王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 22 页。

⑧ 王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 60 页。

舒关，据王本“静嘉堂藏宋绍兴初刊杭州本《乐府诗集》”①，瞿本“元至正间刻字工人”“［舒关里］或署‘舒关’。元至正间刻字工人。参加刻过《乐府诗集》（童万元集庆路儒学本）”。② 今从王本宋刻工说。

笔者从曹之编著《中国古籍版学》得徐政、徐昇、陈恂、陈明仲③，考得宋刻工陈明仲、徐政两人如下：

陈明仲，据瞿本“南宋初期杭州地区刻字工人。参加刻过《经典释文》，《事类赋注》（两浙东路茶盐司本），《广韵》，《春秋经传集解》（兴国军学闻人模本），《编年通载》”④，可知为宋刻工。

徐昇，笔者认为，一般简写为“徐升”，傅氏已考。陈恂为“陈询”之误。

徐政，据瞿本“南宋初期杭州地区刻字工人。参加刻过《经典释文》，《外台秘要方》（两浙东路茶盐司本）……《毛诗正义》（两浙东路茶盐司本），《旧唐书》（版本同上），《资治通鉴目录》（版本同上）。参加刻过补版《史记集解》”⑤，可知为宋刻工。

笔者另从瞿本得戴金一人，“南宋绍兴间浙江地区刻字工人。参加刻过《乐府诗集》，《世说新语》（董棻本）。参加刻过补版《新唐书》”⑥。以上共计五十七人。

尚氏认为由刻工确定刊刻年代“尚可商榷”，而笔者参照王本、瞿本确认了刻工活动年代。傅氏统计与《乐府诗集》刻工相关的浙刻宋版书有十三部，尚氏统计有四十九部，而笔者统计有八十七部。尚氏“可以肯定为南宋初高宗、孝宗朝的刻工有二十一人：王玠、陈询……张圭”，笔者认为除李古、朱初、时举、葛彬、雷昇、程亨、潘民、辰补仅刻过《乐府诗集》而为绍兴间刻工外，包括补版工在内的绝大部分刻工为绍兴年间活动之刻工。尚氏“南宋孝宗、光宗朝刊工一人：高彦”，笔者又考得黄常、周彦、刘忠亦为孝宗乾道、淳熙年间活动之刻工。尚氏“南宋宁宗、理宗朝刊工一人：王

---

① 王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 296~297 页。
② 瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，第 867、589 页。
③ 曹之编著《中国古籍版学》，武汉大学出版社，2007，第 464 页。
④ 王本作“徐昇”，瞿本作“徐昇”和“徐升”。王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 127 页；瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，第 485 页。
⑤ 瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，第 713 页。
⑥ 戴金，瞿本 1999 年版为“戴全”，2009 年版改为“戴金”。瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，第 958 页。

通”，笔者又考得刘忠、王珍、徐杲、余永为宁宗庆元、嘉定年间活动之刻工，余永、李文为理宗宝庆、端平、嘉熙间活动之刻工。故该本之刊刻年代，确实如傅氏所论：刊刻于绍兴年间且于光宗前后有补版。

尚氏认为“《经眼录》关于补版的判断尚可商榷”，因“刻工五人的判断依据不详”“潘民、程亨仅见于宋本《乐府诗集》一书，故而无法判断二人所处的时代”。笔者认为，潘民据王本“宋杭州本《乐府诗集》。补板”[①]。又据瞿本“南宋初期杭州地区刻字工人。参加刻过《乐府诗集》”[②]。程亨据王本为“宋绍兴初杭州本《乐府诗集》。补板”[③]，据瞿本为“南宋初期杭州地区刻字工人。参加刻过《乐府诗集》”[④]。可确定二人刊刻过杭州本的《乐府诗集》，傅氏结论可信。张圭确如尚氏所论“绍兴初年的刻工”，不仅补板过绍兴初杭州本《乐府诗集》，据王本还刊刻过“宋绍兴刊《汉书》”[⑤]，据瞿本“参加刻过《汉书注》（江南东路转运司本），《三国志注》（衢州本），《乐府诗集》，《仪礼郑注》”[⑥]。包端亦如尚氏所言“同名者二”，据王本为“南宋杭州地区名工。宋刊单疏本《周易正义》。宋两浙茶监司刊《尚书正义》。……宋杭州本《乐府诗集》”[⑦]。高彦，据王本刻过“宋两浙庾司刊《礼记正义》原刊。宋淳熙张杅桐川郡斋刊《史记》耿补本。宋刊《东坡集》（有乾道序）。宋绍兴初杭州本《乐府诗集》”[⑧]。据瞿本为“南宋绍兴间湖州地区刻字工人。参加刻过《北山小集》，《东坡集》，《乐府诗集》，《史记集解索隐》（耿秉本），《礼记正义》（两浙东路茶盐司本）。参加刻过补版《新唐书》”[⑨]。因此，尚氏认为“张圭是绍兴初年刻工，包端有同名者二，分别活动于南宋初年和绍熙年间；高彦则活动于孝宗、光宗朝”的结论大致可信。而傅氏最有力却被尚氏质疑的一条“至高彦、包端二人见于绍熙（1191）本《礼记正义》（笔者按：加刻工周彦）”的论点是正确的。笔者亦认为：该本主要

---

① 王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 144 页。
② 瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，第 943 页。
③ 王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 113 页。
④ 瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，第 857 页。
⑤ 王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 113 页。
⑥ 瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，第 432 页。
⑦ 王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 116~117 页。
⑧ 王肇文：《古籍宋元刊工姓名索引》，第 6 页。
⑨ 瞿冕良编著《中国古籍版刻辞典》，第 735 页。

于高宗绍兴年间刊刻完成，而后至度宗的一百年间屡有修补。

质言之，从版式、避讳、刻工、字体结构等特征，尤其新考之五十七刻工活动的年代判断，傅宋本确为宋绍兴杭州官刻本，且在光宗前后有补版。

（三）该本之递藏

该本藏书印章最明显地说明了其递藏情况。

《题记》："卷中藏印凡三家……曰'乾学之印'，曰'健菴'。……曰'季振宜字诜兮号沧苇'。……曰'习古'。……曰'云裳'、曰'祖仁'。元本……印三方，一曰'东吴叶裕祖仁藏书'，一曰'宋少保石林公二十一世孙裕'，一曰'获墅堂'。以此考之，宋刊各卷以传是楼、延令室两家残本集成，元刊则叶氏所藏。惟补钞八卷虽依宋刻摹写，而前后绝无印记，补自谁氏渺无可知，而此书为何人襞绩而成益无由取证矣。"该藏印表明该本被季振宜、徐乾学和叶裕先后收藏过。尚氏持此论，但未细论缘由，笔者简介收藏者生平。

季振宜（1630～?），字诜兮，号沧苇，明末清初泰兴县季家市（今江苏靖江市季市镇）人，生于明崇祯三年（1630），著名藏书家、版本学家，其离世后所藏书分别归徐乾学和清内府。该本之"季振宜字诜兮号沧苇""习古"即其藏印，季氏确实收藏过该刻本。

徐乾学（1631～1694），江苏昆山人，进士，字原一、幼慧，号健菴，清大臣、藏书家，藏书楼"传是楼"乃中国藏书史上著名藏书楼。该本之"乾学之印""健菴"即其藏印，徐氏得季氏大部分藏书，该本即从季氏而来。

叶裕（1635～1959），江南吴县人，进士，字祖仁，因右手骈指，自称枝指生，明末藏书家叶奕（1605～1665）之子；亦喜藏书，并建藏书楼"获墅楼"，收藏元刻、宋钤多种，刻书章多枚，如"东吴叶裕图章"等。该本之"云裳""祖仁""东吴叶裕祖仁藏书""宋少保石林公二十一世孙裕""获墅堂"即其部分藏印。[①]

《题记》"宋刊各卷以传是楼、延令室两家残本集成"，而《季沧苇藏书目》"《乐府诗集》百卷，元板"[②] 和《传是楼宋元版书目》天字下格

---

① 以上徐乾学、季振宜和叶裕等资料，源于《中国藏书家通典》。李玉安、黄正雨编著《中国藏书家通典》，中国国际文化出版社，2005，第335～336、332～333、302～303页。

② 季振宜：《季沧苇藏书目》，中华书局，1985，第50页。

“《乐府诗集》百卷，八本，元版”[1]，未见宋版著录，尚氏认为“此本应是在徐乾学、季振宜和叶裕三家藏书散出之后，即康熙末年以后，方才配补成书”故不见于二人著录，应该是正确的推断，笔者亦持此论断。

另外，笔者又考得藏家之阎敬铭及其生平。《书目》该本“原阎文介家藏，乡人白坚持来求售，遂以重值收之”，《题记》“此阎文介藏书，其子成书方索高价。……此书遂如余箧”。阎文介即阎敬铭（1817~1892），字丹初，晚年自号“无不悔翁”，谥号“文介”，陕西朝邑（今大荔）人，清东阁大学士，户部尚书，《清史稿》卷四三八有传。阎敬铭藏过该书，傅增湘于1918年购得，这是迄今递藏的最早文字记录。

至今，傅宋本递藏为季振宜→徐乾学→叶裕→阎敬铭→傅增湘→国家图书馆。先后被名家所藏，影响很大，故尚氏“从清代到当代，《乐府诗集》的通行诸版中，傅本出现最晚，但目前影响最大”。

二　皖西学院藏元刻残本

宋刻本至元，传本已稀，且残损严重，于是有了元至正元年集庆路儒学刻本的问世。该本之周慧孙和李孝光《序》，介绍了来源与刊刻情况。

（一）该本之版本

皖西学院所藏一部二十八卷十册的元刻残本，《第二批国家珍贵古籍名录图录》著录为“元至正元年（1341）集庆路儒学刻明修本”[2]。

元刻本存世较少，皖西学院中文系教师黄任轲和该校馆员邹泉涛依据版式和字体等认定该本为元刻残本。

以笔者研究，该残本系元刻元本而非元刻明修本，并从元末至今为诸多名家所藏，价值很大。

第一，版式。“十一行二十字，上下小黑口，左右双栏，双鱼尾，版心上方记字数，中间刻有书名、卷数、页码，版面行字疏朗”。

第二，字体。“仿赵孟頫字体，简体字使用较多”“墨香纸润，古味盎然”。

---

① 徐乾学撰，仪征吴丙湘点校《传是楼宋元版书目》，光绪十一年孱守山庄板。

② 中国国家图书馆、中国国家古籍保护中心编《第二批国家珍贵古籍名录图录》第一册，国家图书馆出版社，2010，第40页。

以上为该本之遗存状况，显系元刻本之特征。

第三，藏印。"每册首页上均有……'城南草堂鉴藏图书记'"[①]。笔者据此认为该本收藏之主人为元末明初之何彦文。

首先，舒和新据陈乃乾《室名别号索引》考"城南草堂"为明朝何彦文室名[②]，但对何氏生平无考。笔者认为：何彦文（生卒年不详），元末明初人，约与高启同时，江苏东海人。与高启、盛彧等友善，善音律，兼通医术，声名远播而终生落拓。其行迹见于高启、盛彧、王褒等人的诗集，资料较少，故详录如下。

高启（1336~1374）《高太史〈凫藻集〉》卷五《城南草堂疏》："心远道人何彦文，年老未有居室，筑草堂练圻城南，求好事者捐己金，以相其役。疏曰：……何彦文者，伎通声律，名著江湖，早年为落魄之游，晚未得栖迟之所。"[③]"练圻"即练祁河。"练水：即练祁河，又称练圻……横穿嘉定城，是嘉定境内重要的干流。"[④]可知何氏善音律，才高名大，一生落拓，晚年凄凉，在别人捐助下于练圻城（今上海嘉定）筑草堂，高启为之作《疏》。

钱谦益《列朝诗集》甲集卷十九"盛彧"条、《娄东诗派》卷一"盛彧"条、《四朝诗》《娄东诗派》等皆有盛彧为何彦文赠别而作的《送何彦文归埭水》："东海何郎雪满头，新声一曲擅风流。酒边苏小西湖路，梦里扬州明月楼。片片桃花吹画茜，行行柳色乱春鸥。可怜冠盖皆尘土，莫倚清尊说旧游。"[⑤]盛彧（笔者按？~1382），字季文，江苏常熟人，元人。元时东南巨族，元末战乱迁昆山，与杨维祯、郑东、秦约等人唱和，有《归胡冈集》。[⑥]"东海"，今江苏省连云港市东海县，即指何氏家乡。盛彧在杭州为即将返回埭水的何氏饯行，何郎已老，但吹奏"新声一曲"却风采依旧。何氏为善音律之人。

---

① 舒和新：《皖西学院馆藏之元刻〈乐府诗集〉残本》，《图书馆杂志》2001年第8期。

② 陈乃乾：《室名别号索引》，中华书局，1957，第458页。

③ 《四部丛刊初编》集部《高太史〈凫藻集〉附〈扣舷集〉》，上海商务印书馆缩印江南图书馆藏明正统刊本，第59页。

④ 张建华、陶继明主编，嘉定区地方志办公室、嘉定博物馆编《嘉定碑刻集》（上），上海古籍出版社，2012，第565页。

⑤ 钱谦益辑《列朝诗集》（一），《传世藏书·集库·总集》（十八），海南国际新闻出版，1995，第556页。

⑥ 钱谦益撰，钱陆灿编《明代传记丛刊》（七），《列朝诗集小传》，（台北）明文书局，1991，第170页。钱熙彦编《〈元诗选〉补遗》，中华书局，2002，第622页。

明王褒《王养静先生集》卷五“七言律诗”条有何氏医治其幼子的《送婴医何彦文》一诗，其中“越人旧做小儿医”，“越人”即东海何彦文，“婴医”即通医术。

质言之，元末明初何彦文收藏过该本，说明该本最晚在明初就已出现。

其次，明黄佐（1490～1566）《南雍志》（成书于嘉靖二十二年，即1544年）载，明初至嘉靖初年修补活动有洪武、嘉靖两朝的御诏修板，清点整理书板工作有成化、嘉靖年间各一次。据尚氏考证，“洪武十五年（1382），新太学在南京落成，改称国子监。南京国子监成立之后，首先将元代西湖书院及九路儒学的许多图籍旧版移入监藏”[①]。尚氏另据《南雍志》考得洪武年间对元版进行的第一次补版：“洪武十五年（1382）壬戌冬十一月，上命礼部官修治国子监旧藏书板。”[②] 故笔者认为入明后若该板亦在此次修补之列，则明修本最早的应为洪武十五年修本。

再次，元至正元年（1341），距离元亡仅有二十七年，而从高启、盛彧有关何氏的记载中，何氏最晚于1374年（高启卒年）已是暮年，在之前，何氏有可能已藏有元刻本，且何氏通音律，收藏该本亦合情理。明洪武初年为1368年，与城南草堂构筑的最晚1374年，仅有六年时间，即使明朝建立后，印版立刻入南监刊印，从刊刻到告罄，亦需时日，而由官刻传到身份低微的何氏手中则更久。故何氏所藏为元刻本无疑。

最后，现存最早的明修本为傅氏考证的“元刻初印，无一补版”“桑皮纸，坚洁如新，与后来补版重印者美恶相去悬绝”、未入南雍的藏元本，而被台北“中央图书馆”（现藏地）《“国立中央”图书馆善本书目》著录的明初修补本。尚氏据清王文进《文禄堂访书记》卷五“《乐府诗集》十五册，通百卷。南京太常寺卿臣俊士英所赠者。士英，予同年进士也。成化戊子正月”[③]，认为明修本“最早收藏时间是成化五年（1469）”[④]，更说明何氏所藏并非明修本。

总之，由何彦文生活的时代与明国子监补版《乐府诗集》和现存的最早明修本来看，何氏所藏确为元刻本，而非元刻明修本。

---

① 尚丽新：《元本〈乐府诗集〉考》，第352页。

② 尚丽新：《元本〈乐府诗集〉考》，第352页。

③ 王文进撰，柳向春标点《文禄堂访书记》，第34页。

④ 尚丽新：《元本〈乐府诗集〉考》，第352页。

（二）该本之递藏

依该本之题字和藏印主人所处年代[①]，考证如下。

第一，笔者认为“城南草堂鉴藏图书记”印章主人为元末明初人何彦文。这是迄今所知最早的收藏人。

第二，笔者认为“长啸一声天地宽”印为清康雍间曹瑛曾藏印。舒和新据曹氏“长啸轩”室名判断可能为曹氏之印，然不确定。笔者认为，曹瑛曾（1664~1730），又作煐曾、映曾、应曾，曹垂璨从子、曹煜曾弟，字祖望，号春浦，上海人；康熙末贡生，官理藩院知事。与兄曹煜曾、曹炳曾等以诗名，而瑛曾尤工琢句；著有《长啸轩诗集》《长啸轩词》。[②]

“长啸”，《汉语大字典》：“撮口发出悠长清越的声音。古人常以此述志。三国魏曹植《美女篇》：‘顾盼遗光彩，长啸气若兰。’唐牛僧孺《玄怪录·张左》：‘向闻长啸月下，韵甚清激，私心奉慕，顾接清论。’宋苏轼《和林子中待制》：‘早晚渊明赋《归去》，浩歌长啸老斜川。’《群音类选·四节记·复游赤壁》：‘长啸若轻狂，振山林谷应如璜。’”[③] 可见，“长啸”即今之“吟诵”，乃古代文人读书方式之一，亦为自我志向的表达方式，是文人自我气韵、姿态，“长啸一声天地宽”亦诗人以清音之激越得心态之自闲、不与流俗同类的表现。曹瑛曾工诗文，尤擅琢句，记其室名“长啸”、诗词集皆取“长啸”为其斟酌、慎思而得，亦为其情志表达方式之一种。

故笔者认为该印主人即为曹瑛曾。

第三，笔者认为“堇斋收藏印”“堇斋图书”印为清康雍间富察昌龄藏印。对该印，舒和新未考得任何信息。笔者认为，富察昌龄（生卒年不详），清藏书家；姓富察氏，一作傅昌龄，字敷槎，一字晋衡，号堇斋；蒙古镶白旗人。雍正元年（1723）进士，官翰林院侍讲学士；富察傅鼐之子，曹寅之婿。昌龄继承遗书外，多有购藏，建藏书堂为“谦

---

① 舒和新：《皖西学院馆藏之元刻〈乐府诗集〉残本》，第 50~52 页。

② 徐侠：《清代松江府文学世家述考》（上册），三联书店，2013，第 400 页。

③ 《汉语大字典》编辑委员会编著《汉语大字典》第十一卷，湖北辞书出版社，2001，第 15965 页。

益堂”等。①

昌龄为著名藏书家，所藏元本，或从曹寅处来，或从他处来。该刻本每一册上均有其印，说明当时他至少藏有今日所见的十册。其所藏皆精本名椠，故笔者认为该本的价值之大为同类刻本所不及。

第四，笔者认为该本上“残郭乐府十册”题字之主人，为清咸丰、同治间袁芳瑛。舒和新据此考得印章主人为袁芳瑛，但对袁氏生平言之不详。笔者认为，袁芳瑛（约 1811~1859），清著名藏书家，字漱六，湖南长沙人；道光二十五年（1845）进士，散馆，授翰林院编修，咸丰四年（1854）官至苏州知府，七年迁任松江知府；极嗜藏书，于长沙崎头湾筑藏书楼“漱蠹圃”“卧雪庐”（又称“卧雪楼”），著《蠹圃书目》二十卷。②

“卧雪楼”在湖南，与秦更年“曩客湘中所得”题字吻合，秦氏以江苏人居长沙故自称“客”。此书可能属光绪初年散出之列。故笔者认为袁氏阅读或校勘过该本，且当时亦只存十册，其来源或是孙星衍“孙氏祠堂”，或是洪亮吉等旧藏不得而知。

第五，笔者认为“驾天风以放荡，击溟水而逍遥”印为清末江苏嘉定人周文禾藏印。舒和新据该藏印与周氏之室名判断为周氏所藏，但尚不确定，主要在于该藏印为一首诗而非字、号之类，存在多种解说的可能。笔者认为，周文禾，清末嘉定（今属上海市）人，戏曲家，字菽米，号实君，晚号江左老米、青雪老人，室名驾云螭室；诸生，善赋诗；辑《驾云螭室诗录》六卷，另著有《南宋百一乐府》《驾云螭室诗话》等。③

“螭”，据《汉语大字典》：“古代传说中的一种龙。古代建筑中或工艺品上常用它的形状做装饰。《说文·虫部》：‘若龙而黄，北方谓之地蝼。或云无角曰螭。’《楚辞·九歌·河伯》：‘乘水车兮荷盖，驾两龙兮骖螭。’王逸注：‘言河伯以水为车，骖驾螭龙而戏游也。’《后

---

① 李玉安、黄正雨编著《中国藏书家通典》，第 396 页；范凤书：《中国著名藏书家与藏书楼》，大象出版社，2013，第 147 页。

② 李玉安、黄正雨编著《中国藏书家通典》，第 594 页；周文骏主编《图书馆学情报学词典》，书目文献出版社，1991，第 537 页。

③ 吴成平主编《上海名人辞典》，上海辞书出版社，2001，第 329 页；陈乃乾编《室名别号索引》，第 295 页；邓绍基主编《中国古代戏曲文学辞典》，人民文学出版社，2004，第 1038 页。

汉书·张衡传》：'伏灵龟以负坻兮，亘螭龙之飞梁。'李贤注：'《广韵》曰：无角曰螭龙也。'唐柳宗元《愬螭文》：'阴幽洞室，畜怪螭兮，胡濯兹热，卒无归兮。'"① 故"螭"为蛟龙之属，头上无角，呈黄色，"驾天"即"驾螭"，"溟"为大海，故笔者认为"驾天风以放荡，击溟水而逍遥"意为才高自诩而又追求心性的自由，显然系表达志趣的印章。

第六，笔者认为"更年长寿"印之主人，即题字的"婴闇居士"，为近人秦更年。舒和新依据陈德芸《古今人物笔名索引》得知"婴闇居士"为秦氏笔名，又据"更年长寿"印确定为秦氏，然对其生平未考。笔者认为，秦更年（1885～1956），江苏江都人，近现代藏书家，字曼倩，号婴闇，别号东轩；中年寓居长沙，晚年居上海；目录学题跋有《婴闇题跋》《婴闇书跋》；藏书印有"婴闇秦氏藏书""曾在秦婴闇处"等，著《婴闇杂著》《婴阉诗存》等。②

笔者据其藏书处"学福寿斋""寿石斋"可推断"更年长寿"为其藏印无疑。其字号、题跋和诗集名皆为"婴闇"，自称"婴闇居士"则为常情。秦氏"湘中所得"，应是中年居长沙时得之，"墨香纸润，古味盎然，勿以残本而易视之也"，甚为珍爱。其晚年居上海，此本亦随之，后不知何故出现在上海古旧书店。后皖西学院建校初购得（编号为105269），并录入该校馆藏善本名录。

综上，笔者认为虽"文□我师""麋鹿游""疑是故人来"等四枚印章俟考，但其余印章皆可揭示其递藏和价值。自元末至今皆为名家所藏：何彦文→曹瑛曾→富察昌龄→袁芳瑛→周文禾→秦更年→皖西学院图书馆，可能在上海嘉定与湖南长沙等地长期辗转，最终栖身安徽六安。

其价值，如秦氏所言"勿以残本而易视之也"，几百年以来，被诸多著名的藏书家，如曹瑛曾、富察昌龄、秦更年等收藏，他们或为诗文大家，或为文献大家，都说明了其是元刻本，而非明修本，并且具有独特的价值和魅力。

---

① 《汉语大字典》编辑委员会编著《汉语大字典》第一卷，第3076页。

② 李玉安、黄正雨编著《中国藏书家通典》，第872页。

三　钱校本

据尚氏考证钱校本，即钱孙保校元本[①]。“十二月十一日，又借钱求赤校本订过。”清康熙六年（1667）陆贻典二校《乐府》时曾借阅。陆校保留了十几条钱校。

该本后被清陆心源收藏[②]，见《仪顾堂续跋》卷十四《元椠郭茂倩乐府跋》[③]。

该跋中“彭城”“钱孙保一字求赤”“孙保”“钱氏校本”“天启甲子”（生年）为钱孙保藏印。而“秀水盛柚堂”“盛百二”为盛百二的藏印。尚氏虽辨出盛氏，但未考得其生平（按：其简介见后）。

陆氏卒后，其子树藩将所藏书全部售于日本岩崎氏，岩崎氏据以建成东京静嘉堂文库[④]，该本即随之入文库。《静嘉堂秘籍志》卷十二：

> 有“钱孙保一字容保”白文方印、“彭城”朱文腰圆印、“钱孙保字求赤”白文方印、“孙保”朱文方印、“钱氏校本”朱文方印、“天启甲子”朱文方印、又有“钱兴祖印”白文方印。[⑤]

“钱兴祖印”，即钱兴祖藏印。钱兴祖，一名纯，字孝修，号幔亭，钱

---

① 钱孙保（1624~?）明末清初藏书家，字求赤，一字容保，号匪庵，别署木讷野人，江苏常熟人，钱谦益从弟钱谦贞长子；精于校雠，富于藏书，乐于刻书，其父已有藏书万卷，并刊刻图书多种，刊印版本精良；有藏书楼为“怀古堂”“竹深堂”“未学庵”。藏书满架，储书数万卷，清叶昌炽《藏书纪事诗》卷四引周星诒语：“求赤校雠精审，日读书，夜必记于卷尾曰：‘某日，读若干页。’”藏书印有“钱求赤读书记”“钱氏校本”“天启甲子”（笔者按：明熹宗天启四年，即1624年，钱孙保生年）“彭城匪庵”等。

② 陆心源（1834~1894），字刚甫，一作刚夫、刚父，一字潜园，号存斋，晚号潜园老人；归安（今浙江吴兴）人；咸丰九年（1859）举人，以知府分发广东，十一年（1861）官至福建盐运使；生平嗜书，志欲尽读天下书，购书于大江南北，其书堂曰“仪顾堂”；又建“皕宋楼”，专贮宋元旧椠及名人精抄、手校本，自称有宋本二百种；另建“十万卷楼”，贮藏明以后秘刻及精抄精校；著有《金石学补录》《穰梨馆过眼录》《仪顾堂文集》《宋史翼》《金石粹编续》《潜园总集》等。

③ 陆心源：《仪顾堂续跋》，清光绪二十四年（1898）刊本，第41页。

④ 其经过有日人岛田翰《皕宋楼藏书源流考》、岛田彦桢《皕宋楼藏书源流考并购获本末》记录。傅增湘于1929年至日本访书，撰《静嘉堂文库观书记》，有宋元刊本四千余册。

⑤ 〔日〕河田罴：《静嘉堂秘籍志》，日本大正六年（1917）静嘉堂铅印本。

孙保从子，钱谦贞族孙。清叶昌炽《藏书纪事诗》卷四引《海虞诗苑》“久馆京师，晚历边徼。年逾五十，以客死”[1]。其余皆为钱孙保印章。

笔者据严绍璗《日藏汉籍善本书录》考得新递藏。

严氏按：“有‘钱孙保一名容保’‘钱孙保字求赤’‘孙保’‘钱氏校本’‘彭城’‘天启甲子’‘钱兴祖印’‘春草堂’‘秦川’‘相舒一字秦川’‘秀水盛氏柚堂图书’‘胆大心小知圆行方’‘风兴堂藏书记’‘盛百二’‘臣百二’‘盛氏图书’‘罗浮山人’‘归安陆树声藏书之记’等印记。”[2]

“盛百二”“秀水盛氏柚堂图书”为盛百二藏印，同时，笔者认为“春草堂”“秦川”“相舒一字秦川”“胆大心小知圆行方”“风兴堂藏书记”“臣百二”“盛氏图书”“罗浮山人”亦为其藏印。今笔者考得其生平：

> 盛百二（生卒年不详），字秦川，又字相舒，号柚堂，秀水（今浙江嘉兴）人。乾隆二十一年（1756）举人，官至山东淄川知县。晚居齐鲁间，主讲山枣、稿诚书院十数年，多所造就。精研经学，工诗，学朱彝尊，诗风清秀，著《柚堂文存》四卷等。藏书处有“春草堂”等。藏书印有“罗浮山人”“秦川”“秀水盛氏柚堂藏书”等。[3]

“归安陆树声藏书之记”印为陆心源第三子陆树声印章。陆氏与其兄陆树藩等将皕宋楼藏书全部售于岛崎氏。

其余皆为钱孙保印章。

质言之，钱校本之递藏：钱孙保→钱兴祖→盛百二→陆心源→陆树

---

① 叶昌炽著，王锷、伏亚鹏点校《藏书纪事诗》，北京燕山出版社，2008，第273页。

② 严绍璗编著《日藏汉籍善本书录》（下），第2031页。

③ 阮元、罗士琳、华世芳、诸可宝、黄钟骏等撰，冯立昇、邓亮、张俊峰校注《畴人传合编校注》，中州古籍出版社，2012，第377页；浙江省社会科学院编著《浙江人物志》（中），浙江人民出版社，1986，第321页；李玉安、黄正雨编著：《中国藏书家通典》，第431页。另，清谢堃室名亦为“春草堂”，并有《春草堂诗话》八卷、《春草堂四种曲》，但并未收藏过《乐府诗集》。谢堃（1784~1844），清代戏曲作家，字佩禾，号春草词人，扬州（今属江苏）人，国子监生；一生困顿，寄食四方；《清史稿》“志”卷一百三十《艺文志》四有《春草堂诗话》八卷，著有《春草堂集》三十六卷，所撰传奇四种，《黄河远》《十二金钱》《绣帕记》《血梅记》，合刻为《春草堂四种曲》，今存道光二十五年（1845）刊《春草堂集》所收本（赵传仁、鲍延毅、葛增福主编《中国书名释义大辞典》，山东友谊出版社，2007，第736页）。

声→静嘉堂；地域流传：江苏常熟→浙江嘉兴→浙江归安（吴兴）→日本东京。

综上所述，傅宋本，从版式、避讳字、刻工到字体结构都体现了南宋绍兴年间浙刻本的特征。笔者考证五十七刻工活动时期说明该本确如傅增湘所论，是南宋绍兴年间杭州官刻本，且在光宗前后有修补。皖西学院藏元刻本，从版式到字体都体现了元刻本的版本特征，该本之题字和藏印，尤其是藏书印主人何彦文的元末明初的身份，说明该刻本在元代，至少是明初以前便已刊刻流传，是元刻残本而非元刻明修本，后为诸多名家所藏，充分说明其“毋以残本而易视之”的价值。明钱校本仅保留十几条，但理清其传入日本前后之递藏，可为我们研究《乐府诗集》提供版本基础。

《乐府诗集》“古辞”考

王克家（北京，中国传媒大学文法学部，100024）

摘　要：古辞是乐府歌诗的重要组成部分。《乐府诗集》目录署为“古辞”的75篇中，存在误列的情况。《乐府诗集》标识古辞时，有无拟作是其重要标准。这反映了郭茂倩学术思想，也促使我们重新思考“古辞”在乐府歌诗发展史上的作用和意义。

关键词：《乐府诗集》　郭茂倩　古辞

作者简介：王克家，女，文学博士，河南鹤壁人。主要从事先秦两汉文学与乐府学研究，发表论文《“外乐”与秦汉乐官制度》《〈周颂·访落〉考论》《〈左传〉“摄官承乏”正义》等。

“古辞”（《宋书·乐志》作“古词”）之名起于沈约《宋书·乐志》。[①]《宋书·乐志》云：“凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》、《乌生》、《十五》、《白头吟》之属是也。吴哥杂曲，并出江东，晋、宋以来，稍有增广。”[②] 按照这一标准，沈约在《宋书·乐志》共录“古词”16篇，分属“相和”及“大曲”两类。[③]

《宋书·乐志》所录“古词”为两汉时期作品，作者皆不可考。后人对“古辞”的认识，多受《宋书·乐志》影响。《文选》李善注“古辞”

---

① 梁启超云：“‘古辞’之名，起于《宋志》，后之录乐府者皆袭之。”见梁启超《中国之美文及其历史》，东方出版社，2012，第57页。罗根泽云：“‘古辞’之名，盖创始沈约《宋书》，后世各史及乐府书因之。”（《乐志》一。《晋书》亦有此言，但《晋书》著作年代后于《宋书》，故举《宋书》）罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，2012，第25页。

② 沈约：《宋书》，中华书局，1974，第549页。

③ 沈约：《宋书》，第604~623页。

下云："言古诗不知作者姓名。他皆类此。"[①] 五臣注吕延济曰："汉武帝定郊祀，乃立乐府，散采齐、楚、赵、魏之声以入乐府也，名字磨灭不知作者，故称古辞。"[②] 唐吴兢《乐府古题要解》共记载155组古题，分为十类，并对其本事、本义、本文、拟作等情况予以说明。[③] 吴氏所考古题中，有相当数量的古辞。[④]

近代学术史上，陆侃如《乐府古辞考》首次对乐府古辞进行专门、集中研究。陆氏概括说，《宋书·乐志》对古辞的界定限于《相和歌》的范围，至郭茂倩编《乐府诗集》"便把这范围扩大起来，不以《相和歌》为限了""就大体看来，他大概限于汉代无名氏的作品，《西洲曲》及《灵芝歌》可算做偶然的例外"。陆侃如说"这种限制极不合理"，他认为古辞应当符合两个条件：（一）入乐的，（二）创制的。陆氏将这些古辞分为八类：郊庙歌、燕射歌、舞曲、鼓吹曲、横吹曲、相和歌、清商曲、杂曲，共录古辞三百多篇。该书只录古辞篇题，并对其进行了归类。[⑤]

除陆侃如这类专门研究外，不少学者在关于乐府歌诗的讨论中，均涉及古辞，其中尤以古辞之时代为讨论重点。梁启超《中国之美文及其历史》认为古辞的创作时代当限定在汉代。梁氏还对《乐府诗集》所录部分古辞的时代提出了质疑，并进行了考证。他说："《乐府诗集》所录古辞，多于《宋志》一两倍，未必尽出汉代。今以意别择，其确知为魏晋后作品者不录，界在疑似间者姑录之，仍以鄙见间加考证焉。"[⑥] 罗根泽《乐府文学史》对沈约"汉世街陌谣讴"之说及梁启超上述观点提出不同看法，他认为，乐府古辞并非全为汉代作品，其中有些是"时世不定之辞"[⑦]。逯钦立在《汉诗别录》中论述"古诗"时亦论及古辞。他说："古诗云者，无

---

① 萧统编，李善注《文选》，上海古籍出版社，1986，第1277页。《文选》所录"古辞"共三首，分别为《饮马长城窟行》、《伤歌行》和《长歌行》。不见于《宋书·乐志》，而《乐府诗集》录为"古辞"。

② 萧统编，李善等注《六臣注文选》，中华书局，1987，第511页。

③ 李娜：《吴兢〈乐府古题要解〉研究》，博士学位论文，郑州大学，2012，第111页。

④ 吴兢：《乐府古题要解》今仅存二卷。见丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局，1983，第23~67页。

⑤ 关于古辞的分类，陆侃如说：此处《舞曲》移前的理由，是因为他性质与《郊庙歌》及《燕射歌》相近些。八类中，《杂曲》似乎不很重要，故本文里只叙述《郊庙歌》至《清商曲》七类。陆侃如：《乐府古辞考》（万有文库版），商务印书馆，1930，第6~11页。

⑥ 梁启超：《中国之美文及其历史》，第57页。

⑦ 罗根泽：《乐府文学史》，第50页。

名氏之故作，犹之无名氏乐府歌之称古辞也。"[①]《先秦汉魏晋南北朝诗》在"汉诗"类中辟有"乐府古辞"两卷，包括相和歌辞和杂曲歌辞两类。[②] 萧涤非先生在讨论"两汉民间乐府"时提道："《乐府诗集》列《相和歌辞》一类，其中'古辞'，即为汉世民间之作。"[③] 总体来看，学者一般认为乐府古辞是指汉代无名氏所作乐府歌诗。

从以往的研究来看，人们较多关注古辞的创作时代、文学特征等，而对古辞与拟作之关系，及其在乐府歌诗发展历史上的作用和意义关注较少。本文即从这一角度对乐府古辞进行新的审视。

郭茂倩《乐府诗集》每类乐府歌诗前均有题解，"征引浩博，援据经审，宋以来考乐府者无能出其范围"[④]。《乐府诗集》自刊行后流传广泛，[⑤] 对后世有重要影响，具有经典地位。因此，本文以《乐府诗集》所录古辞为主要研究对象。[⑥]

一　误列之"古辞"

据《乐府诗集》目录，署为"古辞"者共75篇。[⑦] 然细审文本，75

---

① 逯钦立认为："古诗与古辞相当，故常有互混之例。如：古诗'青青陵上柏'，《书钞》引作《古乐府》，'迢迢牵牛星'一首，《玉烛宝典》引作《古乐府》，'上山采蘼芜'篇，《御览》引作《古乐府诗》，《古乐府》或《古乐府诗》，皆乐府古辞之义，此古诗混为古辞之例。又如《长歌行》'青青园中葵'篇，《文选》李《注》引作古诗，《陇西行》'天上何所有'篇，《类聚》、《白帖》俱作古诗，《艳歌行》'翩翩堂前燕'篇，《类聚》及《鸣沙石室类书残卷》，俱作古诗，此《乐府》古辞称古诗之例。"逯钦立：《汉诗别录》，《汉魏六朝文学论集》，陕西人民出版社，1984，第28页。

② 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第255~276、281~297页。

③ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史（增补本）》，人民文学出版社，2011，第58页。

④ 永瑢等：《四库全书总目》，中华书局，1965，第1969页。

⑤ 据学者研究，"《乐府诗集》的首次刊刻于南宋绍兴初年"，南宋时期"临安为中心的江浙地区是其主要流传地"，入元后，"承南宋之余绪，《乐府诗集》的主要流传地仍集中在江浙、江西、福建一带"。参见尚丽新《〈乐府诗集〉的刊刻和流传》，博士学位论文，上海师范大学，2003。

⑥ 成书于元至正六年的《古乐府》是继《乐府诗集》后影响较大的一部乐府歌诗选本。学者指出，《古乐府》的编纂受到了《乐府诗集》的影响。王运熙：《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》，《乐府诗述论》，上海古籍出版社，1996，第301~302页。王运熙先生原文为："郭《乐府》实有宋刻本，流传已久，克明自当见之。今考其各类歌辞小序及各曲调题解，大抵采用郭《乐府》，惟加以简化而已。其杂曲歌辞一卷，各曲调先后次序，大抵同于郭书，因袭之迹，尤为明显。"

⑦ "古辞"篇数，据《乐府诗集》目录统计。即目录中署为"古辞"的歌诗在（转下页注）

篇中实有误列为古辞者，辨析如下。

（一）《灵芝歌》

因灵寝兮产灵芝，象三德兮瑞应图。延寿命兮光此都，配上帝兮象太微，参日月兮扬光辉。

《乐府诗集》卷一《郊庙歌辞》《汉郊祀歌》载此篇，署为古辞，无拟作。《初学记》卷十五录此诗，题为《颂论功歌》，作者署为班固。《太平御览》《乐部》亦录此诗，题为《颂论功歌诗灵芝歌》。[2]《事类赋》作《汉颂论功歌诗灵芝歌》。《古诗纪》作《郊祀灵芝歌》。[3] 可见，《灵芝歌》实为班固作品，非无名氏之作，不当列为古辞。

顺带说明，《灵芝歌》载于《乐府诗集》的《汉郊祀歌四首》。其余三篇分别为《天马歌》（李白）、《天马辞二首》（张仲素）。这三篇皆当为《汉郊祀歌十九章》中《天马》篇的拟作。

（二）《木兰诗》（木兰抱杼嗟）

《乐府诗集》卷二十五《横吹曲辞》的《梁鼓角横吹曲》载此篇。《乐府诗集》目录作“木兰诗二首　古辞”。

郭茂倩题注云：“浙江西道观察使兼御史中丞韦元甫续附入。”清人沈德潜所辑《古诗源》于《木兰诗》（唧唧复唧唧）后注云：“唐人韦元甫有拟《木兰诗》一篇，后人并以此篇为韦作，非也。”[4] 可见，《木兰诗》

（接上页注⑦）此数目中。但具体篇目尚待讨论。有些“古辞”系误列，如《灵芝歌》《木兰诗》（木兰抱杼嗟）等；有些是漏列，如《长歌行》（岧岧山上亭）等。《君子行》在目录中署为古辞，而在正文中未署。本文所依据的《乐府诗集》目录系国家图书馆藏宋刻本《乐府诗集》（中华再造善本），北京图书馆出版社，2004。

② 李昉：《太平御览》，中华书局，1960，第2578页。

③ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，第169页。该篇传世有不同版本，逯钦立先生进行了标注：因露（乐府作灵。事类赋、广文选同。）寝（御览作寐。误。）兮产灵芝，象三德兮瑞应（诗纪云一作应瑞）图。延寿命兮光此（初学记作北）都，配（御览作缘）上帝兮象太微，参日月兮扬光辉。

④ 沈德潜选编《古诗源》，中华书局，1963，第278页。

第一首为乐府古辞，次一首则为韦元甫拟作。[①]

（三）《圣人制礼乐》

昔皇文武邪　弥弥舍善　谁吾时吾　行许帝道　衔来治路万邪　治路万邪　赫赫意黄运道吾　治路万邪　善道明邪金邪　善道　明邪金邪帝邪　近帝武武邪邪　圣皇八音　偶邪尊来　圣皇八音　及来义邪同邪　乌及来义邪　善草供国吾　咄等邪乌　近帝邪武邪　近帝武邪武邪　应节合用　武邪尊邪　应节合用　酒期义邪同邪　酒期义邪善草供国吾　咄等邪乌　近帝邪武邪　近帝武武邪邪　下音足木　上为鼓义邪　应众义邪　乐邪邪延否　已邪乌已礼祥　咄等邪乌　素女有绝其圣乌乌武邪[②]

全辞共 181 字，无标点。《宋书・乐志》亦收录该篇，因其“声辞杂写，不复可辨”，历代治乐府者，或略而不论，或原文辑录，未能解读。

1947 年孙楷第先生在《学原》（第一卷第五期）发表了《宋书乐志铎舞歌诗二篇考》一文。[③] 文中，孙先生将“铎舞歌诗”《圣人制礼乐》和《云门》两篇的文辞进行了校对，“发觉第一篇辞，有许多与第二篇有关的字。在这些有关的字中，有的是字完全相同，有的字形相近，有的字音相近，有的字义相近”。孙楷第先生的结论是，《圣人制礼乐》与傅玄《云门篇》“是一篇无疑”，且《云门篇》较《圣人制礼乐》篇为古。傅玄的《云门篇》是本辞，而《圣人制礼乐》是“傅玄辞与声辞杂写的，换句话说，就是带声谱的傅玄辞”。[④]

经过孙楷第先生的考证，我们知道了“铎舞歌诗”《圣人制礼乐》并非“古辞”，而是傅玄《云门篇》在刘宋时期的曲唱本。

通过上文辨析，可以确定《灵芝歌》《木兰诗》（木兰抱杼嗟）《圣人

---

① 《木兰诗》（木兰抱杼嗟）一首亦收入《全唐诗》。可见，其为唐代韦元甫作品已是明代以来人们的普遍看法。

② 沈约：《宋书》，第 632~633 页。第 73 字“义”，四库全书本《乐府诗集》作“仪”。作“义”是。

③ 该文后收入《沧州集》。见孙楷第《沧州集》，中华书局，2009，第 324~327 页。

④ 参见孙楷第《沧州集》，第 325 页。

制礼乐篇》当排除在古辞范围之外。

二　郭茂倩划分“古辞”之标准

细审文本可见，郭茂倩在标识“古辞”时，有些歌诗是根据前代文献记载而署，另外一些则未明示其依据。下面我们对此试作分析。

首先，就创作时代而言，《乐府诗集》所录古辞中明确为汉代作品的有《汉鼓吹铙歌十八曲》和《江南》《乌生》《白头吟》21篇①。

其次，《宋书·乐志》列有“古词”16篇，其中15篇亦收录于《乐府诗集》，并署“古辞”。我们将其列表1如下。

表1

	篇名	曲调	备注
1	《江南可采莲》	《江南》	《乐府诗集》该曲后云“右一曲，魏、晋乐所奏”(1)
2	《东光乎》	《东光乎》	《乐府诗集》作《东光》。《乐府诗集》该曲后云“右一曲，魏、晋乐所奏”(2)
3	《鸡鸣高树颠》	《鸡鸣》	《乐府诗集》该曲后云“右一曲，魏、晋乐所奏”(3)
4	《乌生八九子》	《乌生》	《乐府诗集》该曲后云“右一曲，魏、晋乐所奏”(4)
5	《平陵东》	《平陵》	《乐府诗集》该曲后云“右一曲，魏、晋乐所奏”(5)
6	《上谒》（五解）	《董桃行》	《乐府诗集》作《董逃行》（五解）(6)
7	《来日》（六解）	《善哉行》	
8	《东门》（四解）	《东门行》	《乐府诗集》录《东门行》本辞及乐奏辞(7)《宋书·乐志》所录与乐奏辞同

① 《江南》《乌生》《白头吟》，沈约《宋书·乐志》谓此三篇为“汉世街陌谣讴”。

续表

	篇名	曲调	备注
9	《罗敷》(三解)	《艳歌罗敷行》	《乐府诗集》作《陌上桑》。[8] 该曲后云"右一曲，魏、晋乐所奏"。《玉台新咏》作《日出东南隅行》[9]
10	《西门》(六解)	《西门行》	《乐府诗集》录本辞及乐奏辞[10]《宋书·乐志》所录与乐奏辞同
11	《默默》(四解)	《折杨柳行》	《乐府诗集》谓该曲为"魏、晋乐所奏"[11]
12	《白鹄》	《艳歌何尝》	曲调名一作《飞鹄行》。《乐府诗集》作《艳歌何尝行》。[12]《玉台新咏》作《双鹄行》[13]
13	《何尝》(五解)	《艳歌何尝行》	《乐府诗集》署作者为"魏文帝"
14	《为乐》(四解)	《满歌行》	《乐府诗集》录《满歌行》本辞及乐奏辞[14]《宋书·乐志》所录与乐奏辞同
15	《洛阳行》(八解)	《雁门太守行》	《乐府诗集》谓该曲为"魏、晋乐所奏"[15]
16	《白头吟》(五解)	与《棹歌》同调	《乐府诗集》录《白头吟》本辞及乐奏辞[16]《宋书·乐志》所录与乐奏辞同

注：(1) 郭茂倩：《乐府诗集》，第384页。
(2) 郭茂倩：《乐府诗集》，第395页。
(3) 郭茂倩：《乐府诗集》，第406页。
(4) 郭茂倩：《乐府诗集》，第408页。
(5) 郭茂倩：《乐府诗集》，第409~410页。
(6) 郭茂倩：《乐府诗集》，第504页。
(7) 郭茂倩：《乐府诗集》，第550页。
(8) 郭茂倩：《乐府诗集》，第410页。
(9) 吴兆宜注、程琰删补《玉台新咏笺注》，中华书局，1985，第6页。
(10) 郭茂倩：《乐府诗集》，第550页。
(11) 郭茂倩：《乐府诗集》，第547页。
(12) 郭茂倩：《乐府诗集》，第576页。
(13) 吴兆宜注、程琰删补《玉台新咏笺注》，第15页。
(14) 郭茂倩：《乐府诗集》，第636~637页。
(15) 郭茂倩：《乐府诗集》，第574页。
(16) 郭茂倩：《乐府诗集》，第600页。

最后，郭茂倩编纂《乐府诗集》时，在每类解题中常引用《古今乐录》《乐府古辞要解》等关于乐府歌诗专门文献的相关内容。凡前人提及该某篇为古辞者，郭茂倩亦署其为古辞。据我们统计，这种情况的古辞共有7篇，分别为《长歌行》（青青园中葵）、《君子行》、《相逢行》、《陇西行》、《饮马长城窟行》、《艳歌行》（翩翩堂前燕）、《怨诗行》。[①]

据统计，循前代文献而署为古辞者共43篇，其余29篇则为郭茂倩所标识。我们可以通过这部分古辞来探查郭茂倩划分古辞的标准。为方便读者，我们将这29篇古辞列表2如下。

表2

	篇题	所属	拟作
1	《木兰诗》（唧唧复唧唧）	《横吹曲辞·梁鼓角横吹曲》	有
2	《薤露》	《相和歌辞·相和曲》	有
3	《蒿里》		有
4	《王子乔》	《相和歌辞·吟叹曲》	有
5	《长歌行》（仙人骑白鹿）	《相和歌辞·平调曲》	有
6	《豫章行》	《相和歌辞·清调曲》	有
7	《长安有狭斜行》		有
8	《步出夏门行》	《相和歌辞·瑟调曲》	有
9	《妇病行》		有
10	《孤儿行》		亦作《放歌行》有拟作
11	《艳歌行》（南山石嵬嵬）		有
12	《巾舞歌》	《舞曲歌辞·杂舞》	有。拟作题为《公莫舞辞》或《公莫舞歌》

① 郭茂倩在题解中提及《古今乐录》或《乐府古题要解》的“古辞”有22篇，其中15篇亦为《宋书·乐志》所录，前文已做统计，未重复计算。

续表

	篇题	所属	拟作
13	《俳歌辞》	《舞曲歌辞·散乐》	无
14	《蛱蝶行》	《杂曲歌辞》	有
15	《驱车上东门行》		拟作或即为《驾言出北阙行》*
16	《伤歌行》		有
17	《悲歌行》		有
18	《前缓声歌》		有
19	《东飞伯劳歌》		有
20	《西洲曲》		有
21	《长干曲》		有
22	《焦仲卿妻》		无
23	《枯鱼过河泣》		有
24	《冉冉孤生竹》		有
25	《乐府》		有
26	《渔父歌》	《杂歌谣辞》	有
27	《骊驹歌》		无
28	《苏小小歌》		有
29	《越谣》		无

* 详说见后。

表2的29篇古辞中，仅《焦仲卿妻》《阿那瑰》《骊驹歌》《越谣》3篇无拟作。下面我们对此略做说明。

《焦仲卿妻》

《乐府诗集》卷七十三《杂曲歌辞十三》载此篇，署为古辞。最早见于《玉台新咏》，题作《古诗为焦仲卿妻作》（并序）。作者署为“无名人”[①]。按，《焦仲卿妻》是时人根据特定事件加工创作而成，属于长篇叙

① 吴兆宜注、程琰删补《玉台新咏笺注》，第42页。

事诗，“有头有尾地叙述了一个完成的故事”，[1] 在诗歌发展史上具有极高的地位。胡应麟《诗薮》评价说：“五言……长篇如《孔雀东南飞》，皆不假雕琢，工极天然，百代而下，当无继者。”[2] 其特殊的题材及其五言长篇的叙述方式，使得这首古辞在当时及其后相当长的时期内少有拟作。这一情况亦见于《木兰诗》。[3]

《越谣》

君乘车，我带笠，它日相逢下车揖。君檐簦，我跨马，它日相逢为君下。

《乐府诗集》卷八十七《杂歌谣辞五》载此篇，署为古辞。《初学记》卷十八《人部·交友》亦录此篇。其辞曰：

卿虽乘车我戴笠，后日相逢下车揖；我步行，卿乘马，后日相逢卿当下。[4]

逯钦立先生辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》收录此诗，题为《越谣歌》，其诗为：

卿虽乘车我戴笠，后日相逢下车揖。我虽步行卿乘马，他日相逢卿当下。[5]

逯钦立先生引《风土记》曰：“越俗性率朴，意亲好合，即脱头上手巾，解腰间五尺刀以与之，为交拜亲跪妻。定交有礼。俗皆尝于山间大树下封土为坛。祭以白犬一、丹鸡一、鸡子三。名曰木下鸡。犬五。其坛地人畏不敢犯也。祝曰云。〇此祝。《乐府诗集》、《诗纪》皆作越谣歌，编

① 葛晓音：《论汉乐府叙事诗的发展原因和表现艺术》。《汉唐文学的嬗变》，北京大学出版社，1990，第8页。

② 胡应麟：《诗薮》，中华书局，1958，第27页。

③ 前文我们论述了《木兰诗》亦无拟作，至唐代才出现韦元甫的拟作。

④ 徐坚：《初学记》，中华书局，1962，第435页。

⑤ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1019页。

入先秦。”逯钦立先生加按语说：“《风土记》，晋周处著，其所为越，指当时山越，非春秋时代越人也。今编之晋杂歌谣辞中。”[1] 可见，《越谣》为西晋时作品，又因其为祝语，文体特殊，故无拟作。

通过以上论述可见，郭茂倩署为古辞的29篇乐府歌诗中绝大部分皆有拟作。《焦仲卿妻》《越谣》，几乎皆因其文体或题材之特殊而难有拟作。由此我们可以判断，郭茂倩划分古辞时，以有无拟作为重要标准。

循前代文献而署为古辞的作品中，亦存在无拟作的情况。如《东光》《俳歌辞》等，这里我们略作说明。

《东光》

> 东光平，苍梧何不平。苍梧多腐粟，无益诸军粮。诸军游荡子，早行多悲伤。

《乐府诗集》卷二十七《相和歌辞》之《相和曲中》载此篇。郭茂倩引《古今乐录》云：“张永《元嘉技录》云：‘东光旧但有弦无音，宋识造其声歌。’”[2] 张永所言“有弦无音”盖云此篇本无辞，今所传者乃宋识所作。《宋书·乐志三》云：“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。”[3] 这说明《东光曲》当在此“十三曲”之中，但其文辞是否为汉代所作，似已无从查证。逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》收录《东光》篇，亦引《元嘉技录》所云，并在其后补充说：“技录云云，似此曲西晋前尚无歌辞，宋识始造新诗，应再考。”[4] 可见，《东光》之曲早已有之，而其文辞产生时代较晚，故无拟作。

《俳歌辞》

> 俳不言不语，呼俳噏所。俳适一起，狼率不止。生拔牛角，摩断肤耳。马无悬蹄，牛无上齿。骆驼无角，奋迅两耳。

---

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1019页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》，第394页。
③ 沈约：《宋书》，第603页。
④ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第256页。

《乐府诗集》卷五十六《舞曲歌辞》后所附“散乐”载此篇，署为古辞，无拟作。郭茂倩解题曰：

> 一曰《侏儒导》，自古有之，盖倡优戏也。《说文》曰：“俳，戏也。”《穀梁》曰：“鲁定公会齐侯于夹谷，罢会，齐人使优施舞于鲁君之幕下。”范宁云：“优，俳。施，其名也。”《乐记》：“子夏对魏文侯问曰：‘新乐进俯退俯，俳优侏儒獶杂子女’。”王肃云：“俳优，短人也。”则其所从来亦远矣。《南齐书·乐志》曰：“《侏儒导》，舞人自歌之。古辞俳歌八曲，前一篇二十二句，今侏儒所歌，擿取之也。”《古今乐录》曰：“梁三朝乐第十六，设俳伎，技儿亦青布裹盛竹箧，贮两踒子，负束写地歌舞。小儿二人，提沓踒子头，读俳云：见俳不语言，俳涩所俳作一起。四坐敬止。马无悬蹄，牛无上齿。骆驼无角，奋迅两耳。半折荐博，四角恭跱。”《隋书·乐志》曰：“魏、晋故事，有《侏儒导》引，隋文帝以非正典，罢之。”①

按，“俳”指俳优之表演，是汉代俗乐艺术的一种。其表演者往往由侏儒来担任，故该篇《俳歌辞》亦称《侏儒导》。胡士莹先生指出“俳优侏儒，可能是说话艺术发展史上的重要阶段。这时，显然已有了以娱乐为目的的、职业化的说故事的人”②。贾谊《新书》云：“大臣奏事，则俳优侏儒逃隐，声乐技艺之人不并奏。”③ 到汉代，以娱乐为目的的说话艺术已经非常普遍，俳优小说这类技艺常常与音乐、歌舞以及杂技等其他种类的乐府艺术同时表演。④

前引《古今乐录》“读俳”，是指诵读俳歌辞。《俳歌辞》是俳优表演内容的反映，或者说是对表演内容的描述。这类文辞因其特殊的内容和文本性质，难有拟作。

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第819~820页。

② 胡士莹：《话本小说概论》，商务印书馆，2011，第9页。

③ 贾谊撰，阎振益、钟夏校注《新书校注》，中华书局，2000，第293页。

④ 参见姚小鸥《诗经三颂与先秦礼乐文化·自序》第2页，北京广播学院出版社，2000；王克家《汉代乐府艺术的内涵与分类》，待刊。

《驱车上东门行》

驱车上东门，遥望郭北墓。白杨何萧萧，松柏夹广路。下有陈死人，杳杳即长暮。潜寐黄泉下，千载永不寤。浩浩阴阳移，年命如朝露。人生忽如寄，寿无金石固。万岁更相送，贤圣莫能度。服食求神仙，多为药所误。不如饮美酒，被服纨与素。

《乐府诗集》卷六十一《杂歌谣辞一》载此篇，署为“古辞”。其后一篇是陆机所作《驾言出北阙行》。逯钦立先生辑《先秦汉魏晋南北朝诗》收录《驾言出北阙行》，注云：“又《类聚四十一》引陵、承、胜、凝、凌五韵，又起首多‘驱车上东门’一句。”[①] 据此，我们推测《驾言出北阙行》或为《驱车上东门行》之拟作。

结　论

通过前文分析可见，郭茂倩《乐府诗集》标识古辞时，对沈约“汉世街陌谣讴”之说又有发展。

首先，《乐府诗集》所录古辞并非皆为汉代作品。前文我们论及，已有学者提出古辞未必汉代。罗根泽在《乐府文学史》中提出，乐府古辞并非全为汉代作品，其中有些是“时世不定之辞”。他说：“郑樵《乐略》、郭茂倩《乐府诗集》所载古辞，几倍于《宋志》，而后人每援《宋志》之言，认为汉世之歌，以甲例用于乙书，乌能尽当？……且《宋志》之著作，去汉已远，亦难必其不无失考。”[②] 结合前文分析来看，罗氏的观点具有一定的启发意义。郭氏所列古辞中，一些属于汉代作品，但有少数如《木兰诗》《阿那瑰》《越谣》等皆非汉代时期创作。

其次，关于《乐府诗集》的体例。《乐府诗集》所录古辞基本皆有拟作。《四库全书总目》概括《乐府诗集》体例的基本特征为：

每以古词居前，拟作居后，使同一曲调，而诸调毕备，不相沿

---

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第662页。

② 罗根泽：《乐府文学史》，第50页。

袭。可以药剽窃形似之失。其古词多前列本词，后列入乐所改，得以考知孰为侧，孰为趋，孰为艳，孰为增字减字。其声词合写，不可训诂者，亦皆题下注明。[①]

学者指出：这一体例“便于考察同一时期或不同时期、同一时代或不同时代乐府作品在思想、艺术上的继承关系、源流关系、同类关系或亲缘关系，易于比较不同的诗风和流派，便于发现‘古辞’与文人拟作间的相互影响、渗透、依傍的线索”[②]。同时，这种体例也对后代乐府歌诗尤其是“古辞”的辑录产生了重要影响。如元人左克明所编《古乐府》，在体例上沿袭了《乐府诗集》，将古辞列于每题之首，后为拟作。[③]

按，《乐府诗集》的编写体例体现了郭茂倩标识古辞的重要标准，即是否有拟作。同时也反映出他在编纂《乐府诗集》时的学术思想：注重同题作品的先后关系，及古辞在乐府歌诗发展过程中的作用。

关于《乐府诗集》，以往我们较多关注其作为诗歌总集及乐府学文献的意义。郭茂倩划分古辞的标准，提示我们注意《乐府诗集》的文学史价值，它清晰展现了两汉至唐末这一历史时期乐府歌诗的发展脉络，更凸显了古辞的地位和作用。

---

① 永瑢等：《四库全书总目》，第1969页。

② 张永鑫：《汉乐府研究》，江苏古籍出版社，1992，第207页。

③ 《古乐府》所录乐府歌诗分为“古歌谣辞”“鼓吹曲”“横吹曲”“相和歌辞”“清商曲辞”“舞曲”“琴曲歌辞”“杂曲歌辞”八类，其分类方法显然是继承了《乐府诗集》。其中“鼓吹曲”“横吹曲”“相和歌辞”“舞曲”“杂曲歌辞”中录有古辞，共92首。左克明：《古乐府》（中华再造善本版），北京图书馆出版社，2005。

《乐府诗集》诸调曲曲调解题的类型分析及其传唱史意义*

李骛（湖北襄阳，湖北文理学院文学院，441053）

摘　要：《乐府诗集》诸调曲曲调解题征引了《荀录》、刘宋张永《元嘉正声技录》、王僧虔《大明三年宴乐技录》和陈释智匠《古今乐录》等几部乐录文献的资料，标点非常困难。本文以瑟调曲曲调解题为例，从解题文字的句式分析入手，将其归纳为五种类型，并分析了不同句式类型所表示的音乐传唱史意义。

关键词：《乐府诗集》　诸调曲　曲调解题　类型分析　传唱史

作者简介：李骛，男，1973年生，山东兰陵人。文学博士，现为湖北文理学院文学院副教授。

《宋书·乐志》所载“清商三调歌诗”，郭茂倩《乐府诗集》解题称之为“诸调曲”。《乐府诗集》诸调曲的解题，大略可以分为两类：一类是“平调曲”“清调曲”等乐类解题，一类是《长歌行》《短歌行》等曲调解题。这些解题文字，虽然长短不一，但因为它们征引了曹魏时期的《荀录》（又称《荀氏录》）、南朝宋代的张永《元嘉正声技录》（简称“张永《元嘉技录》”或“张永《技录》”或“张永《录》”或“张《录》”）和王僧虔《大明三年宴乐技录》（简称“王僧虔《技录》”或“王《录》”，又有时以人代书，径称“王僧虔”）以及南朝陈代的释智匠《古今乐录》等几部不同历史时期的乐录文献资料，所以，其标点向来称为难题。其中，乐类解题文字较多，标点非常困难，笔者已有《〈乐府

* 本文为国家社科基金项目“两宋鼓吹歌曲研究”的阶段性成果，立项批准号14BZW054。

诗集〉诸调曲解题的标点和释读》[1] 一文做了专题研究。与乐类解题相比，曲调解题的文字则要简短得多，但其标点的难度却仍然不低。因为，这些曲调解题虽然文字不多，但征引的乐录文献却一点也没减少。试举几例如下（暂作简单点断）：

古今乐录曰。王僧虔技录云。东门行。歌古东门一篇。今不歌。（卷三十七）

古今乐录曰。王僧虔技录云。饮马行。今不歌。（卷三十八）

古今乐录曰。王僧虔技录有大墙上蒿行。今不歌。（卷三十九）

古今乐录曰。怨诗行。歌东阿王明月照高楼一篇。王僧虔技录曰。荀录所载古为君一篇。今不传。（卷四十一）

短短一二十字，就涉及两三部乐录，这些文字属于哪部乐录的内容呢？尤其解题中都有“今不歌/传”，究竟是谁说的话呢？如果是《古今乐录》中的话，则意味着该曲调到南朝陈时“今不歌/传”了，如果是王僧虔《技录》中的话，则说明该曲调到南朝宋大明三年就已经“今不歌/传”了。由此可见，正确地判断“今不歌/传”三字的归属，对于梳理该曲调的传唱史有着何等重要的意义。

那么，该如何标点这些曲调解题呢？经过细致的分析，我们发现这些解题的句式类型是不同的。例如，《怨诗行》解题谈到了“荀录所载”的情况，而其他三则解题并没有涉及。又如，《东门行》和《饮马行》解题的句式都是“王僧虔技录云”，而《大墙上蒿行》解题的句式则是“王僧虔技录有”。再如，同是“王僧虔技录云”，《东门行》解题是“东门行。歌古东门一篇。今不歌”，而《饮马行》解题则是“饮马行。今不歌”。所以，从其句式类型分析入手，是标点诸调曲曲调解题的一条捷径。

诸调之中，以瑟调的曲调解题最多，所以，本文即以瑟调曲调解题为例分析其句式类型及其所表示的不同的音乐传唱史含义。平、清、楚调曲调解题的句式情况，和瑟调曲调解题的句式情况类似，具体的标点，可以参看本文的附录《〈乐府诗集〉诸调曲曲调解题的标点》。

除《乐府诗集》瑟调曲正文不录的9曲和无解题或解题中无《古今乐

---

① 李骜：《〈乐府诗集〉诸调曲解题的标点和释读》，《中国音乐学》2011年第1期。

录》语的5曲之外，瑟调曲各曲调解题所引《古今乐录》语，根据其句式，可以归纳为以下五种类型。

A.《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《某某行》，《荀录》所载《某某篇》，今不传。'"

属于此种类型的曲调有4支：《却东西门行》，《荀录》所载武帝《鸿雁》一篇；《墙上难用趋行》，《荀录》所载武帝《墙上》一篇；《艳歌双鸿行》，《荀录》所载武帝《双鸿》一篇；《艳歌福钟行》，《荀录》所载武帝《福钟》一篇。大明三年宴乐皆已"今不传"。

对于此种类型解题的含义，大部分学者都认为这是表明该曲调到大明三年已经"今不传"了。我们认为这种看法有点偏颇，因为该型解题的含义仅能说明：对于该曲调而言，《荀录》所载《某某篇》曲辞，大明三年宴乐已经"今不传"了；没有明确说该曲调不传。例如，《乐府诗集》卷四十一《怨诗行》解题引《古今乐录》曰："《怨诗行》，歌东阿王《明月照高楼》一篇。王僧虔《技录》曰：'《荀录》所载古《为君》一篇，今不传。'"如果单看其转引的王《录》语的句式，其类型和A型完全一样，但智匠明确交代了南朝陈时《怨诗行》所歌之辞，该辞理应传自晋宋齐梁（《宋书·乐志》所载西晋"荀勖撰旧词施用者"之《楚调怨诗》，正是曹植《明月照高楼》一篇）。换句话说，《怨诗行》一曲，《荀录》所载古《为君》一辞大明三年已经不传，但其曲调仍然"健在"，只是所歌之辞换成了曹植《明月照高楼》一篇，并且一直传唱到智匠时代。

综上所述，此种类型的解题，揭示了《荀录》所载辞在刘宋大明三年"今不传"的情况，但该曲调还是存世的，至于该曲调其时所歌何辞，则未做明确说明，不可据之推断该曲调大明三年宴乐已经"今不传"。

B.《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《某某行》，今不歌。'"

属于此种类型的曲调有3支：《东西门行》《顺东西门行》《饮马长城窟行》。

其解题既然引"王僧虔《技录》云"，则所引之语必定是完整的话，故此型解题中"今不歌"，和A型解题中的"今不传"一样，必须要看作王《录》语，解题所引王《录》之语才能构成一句完整的话。

《宋书·乐志一》载刘宋顺帝昇明二年（478）王僧虔上表论三调歌云："又今之清商，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀，京洛相高，江左弥重。谅以金县干戚，事绝于斯。而情变听改，稍复零落，十数年间，亡者

将半。自顷家竞新哇，人尚谣俗。”综合这段话以及瑟调曲乐类和曲调解题中所引王《录》语来看，王僧虔对于三调歌曲的传承极为敏感。在瑟调曲乐类解题和A型句式解题中，王僧虔针对《荀录》所载歌辞，说明了它们在刘宋大明三年（459）“传者”与“不传”的情况。此型解题中的“今不歌”，也应该有一个潜在的参照文本，而这个参照文本，显然不是《荀录》，其最大的可能即应当是张永的《元嘉正声技录》。所以，此种类型的解题，其音乐传唱史含义应当是该曲调在元嘉年间可歌，而到了大明三年已经“今不歌”了。当然，“今不歌”并非意味着该曲调已经不传，只是说该曲调已不再入乐歌唱，而成为纯粹的器乐曲了。

C.《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：‘《某某行》，歌《某某篇》。’”

属于此种类型的曲调有5支。其中，《陇西行》，歌武帝《碣石》、明帝《夏门》二篇；《雁门太守行》，歌古《洛阳令》一篇；《艳歌何尝行》，歌文帝《何尝》、古《白鹄》二篇；《煌煌京洛行》，歌文帝《园桃》一篇；《门有车马客行》，歌东阿王《置酒》一篇。

此种类型的解题，揭示了刘宋大明三年宴乐该曲调所歌之辞，但没有明确交代智匠时代该曲调传否的情况。

D.《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：‘《某某行》，歌《某某篇》。’今不歌/传。”

属于此种类型的曲调有4支：《折杨柳行》《西门行》《东门行》《棹歌行》。

如上文所分析，A型解题中的“今不传”和B型解题中的“今不歌”，都是《古今乐录》直接征引的王《录》中语，因为只有这样理解，王《录》中语才能构成一句完整的话。而此型解题中的“今不歌/传”，却不能做同样理解，而必须将其看作智匠的插话，理由如下。

首先，在C型解题中，王《录》云“《某某行》歌《某某篇》”句式，揭示的是刘宋大明三年宴乐该曲调所歌之辞，而此型解题中也有这个句式，同样的句式揭示的理应是同样的内容，不容做不同的理解。

其次，智匠既引王《录》云“《某某行》歌《某某篇》”，揭示了大明三年宴乐该曲调所歌之辞，再将“今不歌/传”看作王《录》中语，则必然出现该曲调在同一时间既“歌”又“不歌”的逻辑混乱；所以，“今不歌/传”只能理解为智匠的话，补充交代了该曲调在南朝陈时已不歌或不传的情况。

最后，《棹歌行》解题引《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《棹歌行》，歌明帝《王者布大化》一篇。'或云左延年作。今不歌。梁简文帝在东宫更制歌，少异此也。"明确说该曲调在梁简文帝时仍在传唱并"更制"新歌，则解题中"今不歌"当然不可能是王《录》中语，而只能是智匠的插话。

综上所述，此种类型的解题，通过转引王《录》中语，揭示了刘宋大明三年宴乐该曲调所歌之辞，又引智匠《古今乐录》的插话，补充说明了智匠时代该曲调"今不歌/传"的情况。其中，《折杨柳行》，大明三年歌魏文帝《西山》、古《默默》二篇，至智匠时已不歌；《西门行》，大明三年歌古《西门》一篇，至智匠时已不传；《东门行》，歌古《东门》一篇，至智匠时已不歌；《棹歌行》，大明三年歌魏明帝《王者布大化》一篇，梁代仍在传唱，并且"梁简文帝在东宫更制歌"，至智匠时已不歌。

E.《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《某某行》，今不歌。"

属于这种类型的曲调有9支：《上留田行》《新城安乐宫行》《大墙上蒿行》《野田黄雀行》《日重光行》《蜀道难行》《蒲坂行》《白杨行》《胡无人行》。

此型解题的句式与上述四种解题的句式有明显的差异。上述四种解题，智匠都是说"王僧虔《技录》云"，显见其后必直接引有王《录》中语，而且所引之语还应该是完整的话；而此型解题，智匠只是说"王僧虔《技录》有某某行"，可见这是转述王《录》的内容，因此后面"今不歌"应该看作智匠的补充说明。

有学者将其点断为：《古今乐录》曰："王僧虔《技录》：'有《上留田行》，今不歌。'"[①] 并反驳说："有人可能将'今不歌'理解为《古今乐录》的话，若果如此，智匠径云'《上留田行》，今不歌'即可，何烦引王僧虔《技录》呢?"此观点颇有武断之嫌。首先，智匠引王僧虔《技录》，是为了说明该曲调的历史传唱情况，体现了其作为音乐史家的历史感，是极为必要的，若径云"《上留田行》，今不歌"，则仅说明了南朝陈时的传唱情况。其次，前述B型解题表达的就是某曲调大明三年"今不歌"的意思，其句式既简洁，又明了，若王僧虔真的想表达这种意思，直接

---

① 孙尚勇：《乐府文学文献研究》，人民文学出版社，2007，第412页。孙著类似的九处解题皆如此点断，今仅举《上留田行》为例。

用B型解题句式即可，何必多此一举而造出“有《上留田行》，今不歌”这种怪异的句式？最后，“有《上留田行》”若单独成句，则述词“有”之前缺少体词，其句式颇为怪异。试比较王《录》常用句式：“《明君》有闲弦及契注声”“平调有七曲”“平调又有《鞠歌行》”“清调有六曲”“瑟调曲有《善哉行》”“楚调曲有《白头吟行》”，其述词“有”之前皆带有体词。再看张《录》常用句式：“相和有四引”“相和有十五曲”，“古有六引”“古有十七曲”“古有八曲”“未歌之前有八部弦”“未歌之前有五部弦”“未歌之前有七部弦”“未歌之前有一部弦”，其述词“有”之前亦皆有体词或时间状语词。当然，《古今乐录》也常用这种句式来转述张、王二《录》的内容，例如，“张永《元嘉技录》有咏叹四曲”“张永《元嘉技录》有四弦一曲”。上举2例和此型解题所涉及的9例，所有这11处解题；其句式都是一样的，可以概括为“《古今乐录》曰：‘张/王《录》有某某’”；其功能也都是相同的，都是智匠用来转述张、王二《录》内容的，根据前后一致的原则，对其标点处理也不应有两样。

确定此型解题中的“今不歌”是智匠的话之后，则智匠之所以说“今不歌”，显然就大明三年宴乐该曲调可歌而言。所以，此种类型的解题，其含义应当是该曲调在刘宋大明三年宴乐可歌，而至智匠时代已“今不歌”；至于大明三年所歌曲辞具体为何，则没有明确交代。

附录（《乐府诗集》诸调曲曲调解题的标点）

卷三十

平调曲

短歌行二首六解　魏武帝

《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：‘《短歌行·仰瞻》一曲，魏氏遗令，使节朔奏乐，魏文制此辞，自抚筝和歌。歌者曰：“贵官弹筝。”’贵官，即魏文也。此曲声制最美，辞不可入宴乐。”

卷三十一

猛虎行　魏文帝

《古今乐录》曰：“《猛虎行》，王僧虔《技录》曰：‘《荀录》所载明帝《双桐》一篇，今不传。’”

卷三十二

从军行五首　王粲

《古今乐录》曰："《从军行》，王僧虔云：'《荀录》所载左延年《苦哉》一篇，今不传。'"

卷三十三

鞠歌行　陆机

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》：'平调又有《鞠歌行》。'今无歌者。"

清调曲

卷三十四

豫章行　古辞

《古今乐录》曰："《豫章行》，王僧虔云：'《荀录》所载古《白杨》一篇，今不传。'"

瑟调曲

卷三十七

陇西行　古辞

［《古今乐录》曰：］王僧虔《技录》云："《陇西行》，歌武帝《碣石》、文帝《夏门》二篇。"

折杨柳行四解　古辞

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《折杨柳行》，歌文帝《西山》、古《默默》二篇。'今不歌。"

西门行六解　古辞

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》：'《西门行》，歌古《西门》一篇。'今不传。"

东门行四解　古辞

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《东门行》，歌古《东门》一篇。'今不歌。"

东西门行　刘孝威

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《东西门行》，今不歌。'"

却东西门行　魏武帝

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《却东西门行》，《荀录》所载武帝《鸿雁》一篇，今不传。'"

顺东西门行　陆机

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《顺东西门行》，今不歌。'"

卷三十八

饮马长城窟行　古辞

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《饮马行》，今不歌。'"

上留田行　魏文帝

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《上留田行》，今不歌。"

新城安乐宫　梁简文帝

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《新城安乐宫行》，今不歌。"

卷三十九

大墙上蒿行　魏文帝

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《大墙上蒿行》，今不歌。"

野田黄雀行四解　曹植

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《野田黄雀行》，今不歌。"

雁门太守行八解　古辞

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《雁门太守行》，歌古《洛阳令》一篇。'"

艳歌何尝行四解　古辞

一曰《飞鹄行》。《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《艳歌何尝行》，歌文帝《何尝》、古《白鹄》二篇。'"

艳歌行　古辞

《古今乐录》曰："《艳歌行》非一。有直云《艳歌》，即《艳歌行》是也；若《罗敷》、《何尝》、《双鸿》、《福钟》等行，亦皆《艳歌[行]》。王僧虔《技录》云：'《艳歌双鸿行》，《荀录》所载《双鸿》一篇，《艳歌福钟行》，《荀录》所载《福钟》一篇，今皆不传。《艳歌罗敷行·日出东南隅篇》，《荀录》所载《罗敷》一篇，相和中歌之，[瑟调中]今不歌。'"

煌煌京洛行五解　魏文帝

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《煌煌京洛行》，歌文帝《园桃》一篇。'"

卷四十

门有车马客行　陆机

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《门有车马客行》，歌东阿王《置酒》一篇。'"

墙上难为趋　傅玄

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《墙上难用趋行》，《荀录》所载《墙上》一篇，今不传。'"

日重光行　陆机

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《日重光行》，今不传。"

蜀道难二首　梁简文帝

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《蜀道难行》，今不歌。"

棹歌行五解　魏明帝

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：'《棹歌行》，歌明帝《王者布大化》一篇。'或云左延年作，今不歌。梁简文帝在东宫更制歌，少异此也。"

蒲坂行　陆厥

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《蒲坂行》，今不歌。"

白杨行　傅玄

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《白杨行》，今不歌。"

胡无人行　徐摛

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《胡无人行》，今不歌。"

卷四十一

楚调曲

白头吟二首五解　古辞

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》曰：'《白头吟行》，歌古《皑如山上雪篇》。'"

泰山吟　陆机

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《泰山吟行》，今不歌。"

梁甫吟　诸葛亮

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《梁甫吟行》，今不歌。"

东武吟行　陆机

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《东武吟行》，今不歌。"

怨诗行　古辞

《古今乐录》曰："《怨诗行》，歌东阿王《明月照高楼》一篇。王僧虔《技录》曰：'《荀录》所载《古为君》一篇，今不传。'"

《乐府诗集》解题引书方式及其原则

——以"琴曲歌辞"为例*

何江波（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：《乐府诗集》解题主要有四种方式：直引、隐引、转引、概引。《乐府诗集》根据实际情况交叉使用这些引书方式。其引书有时间性、集中性、从优性、专门性等四种原则。《乐府诗集》引书情况十分复杂，梳理其引书关系，有助于进一步探究《乐府诗集》文献来源，从而还原其成书过程。

关键词：《乐府诗集》　解题　引书方式　引书原则

作者简介：何江波，男，首都师范大学文学院2013级博士研究生，主要研究方向为乐府学及魏晋南北朝隋唐五代文学。

中津滨涉统计《乐府诗集》引书种类[①]，喻意志分析《乐府诗集》引书情况，以直接出现的引用书目为依据，分析其种类、数量、频率等[②]，清晰地展现《乐府诗集》引书情况。虽然喻意志指出26种文献为《乐府诗集》转引[③]，但依旧是基于注明出处者，这与实际情况相去甚远。《乐府诗集》引书具有多样化特征，故而很有必要梳理其引书方式及引文关系。

---

* 本文为国家社科基金重大项目"《乐府诗集》整理与补编"（13&ZD110）阶段性成果。

① ［日］中津滨涉：《乐府诗集の研究》，汲古书院，1970，第571~701页。

② 喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，湖南文艺出版社，2012，第37~47页。

③ 喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，第37页注释①。

一 引书方式

《乐府诗集》解题主要有四种引书方式：直引、隐引、转引、概引。直引者，书名、引文俱全；隐引者，引文全而无书名；转引者，引自他书；概引者，概括其文。直引式、隐引式，就其是否注明出处而言；转引式，就其引书层次而言；概引式，就其引文与原文关系而言。

《乐府诗集》具体乐曲解题，多为直引。而在十二类歌辞总解题中，这几种引书方式可能会交叉出现，同一段文献可能同时存在两种或三种引书方式。下文以《乐府诗集》"琴曲歌辞"解题为例，说明四种引书方式具体使用情况。

> 琴者，先王所以修身理性，禁邪防淫者也。是故君子无故不去其身。《唐书·乐志》曰："琴，禁也。夏至之音，阴气初动，禁物之淫心也。"《世本》曰："琴，神农所造。"《广雅》曰："伏羲造琴，长七尺二寸而有五弦。"扬雄《琴清英》曰："舜弹五弦之琴而天下化。"《琴操》曰："琴长三尺六寸六分，象三百六十六日，广六寸，象六合也。文上曰池，池，水也，言其平。下曰滨，滨，宾也，言其服也。前广后狭，尊卑象也。上圆下方，法天地也。五弦，象五行也。文王武王加二弦以合君臣之恩。"《古今乐录》曰："今称二弦为文武弦是也。"应劭《风俗通》曰："七弦法七星也。"《三礼图》曰："琴第一弦为宫，次弦为商，次为角，次为羽，次为徵，次为少宫，次为少商。"桓谭《新论》曰："今琴四尺五寸，法四时五行也。"崔豹《古今注》曰："蔡邕益琴为九弦，二弦大，次三弦小，次四弦尤小。"梁元帝《纂要》曰："古琴名有清角，黄帝之琴也。鸣鹿、循况、滥协、号钟、自鸣、空中，皆齐桓公琴也。绕梁，楚庄王琴也。绿绮，司马相如琴也。焦尾，蔡邕琴也。凤凰，赵飞燕琴也。自伏羲制作之后，有瓠巴、师文、师襄、成连、伯牙、方子春、钟子期，皆善鼓琴。而其曲有畅，有操，有引，有弄。"《琴论》曰："和乐而作，命之曰畅，言达则兼济天下而美畅其道也。忧愁而作，命之曰操，言穷则独善其身而不失其操也。引者，进德修业，申达之名也。弄者，情性和畅，宽泰之名也。"其后西汉时有庆安世者，为成帝侍郎，善

为《双凤》《离鸾》之曲，齐人刘道强能作《单凫》《寡鹤》之弄，赵飞燕亦善为《归风》《送远》之操，皆妙绝当时，见称后世。若夫心意感发，声调谐应，大弦宽和而温，小弦清廉而不乱，攫之深，醳之愉，斯为尽善矣。古琴曲有五曲、九引、十二操，五曲：一曰《鹿鸣》，二曰《伐檀》，三曰《驺虞》，四曰《鹊巢》，五曰《白驹》。九引：一曰《烈女引》，二曰《伯妃引》，三曰《贞女引》，四曰《思归引》，五曰《霹雳引》，六曰《走马引》，七曰《箜篌引》，八曰《琴引》，九曰《楚引》。十二操：一曰《将归操》，二曰《猗兰操》，三曰《龟山操》，四曰《越裳操》，五曰《拘幽操》，六曰《岐山操》，七曰《履霜操》，八曰《朝飞操》，九曰《别鹤操》，十曰《残形操》，十一曰《水仙操》，十二曰《襄陵操》，自是已后，作者相继，而其义与其所起略可考而知，故不复备论。《乐府解题》曰："《琴操》纪事好与本传相违，存之者以广异闻也。"①

由于文献关系较为复杂，故逐句逐段分析。

1. "琴者，先王所以修身理性，禁邪防淫者也。是故君子无故不去其身"源自《初学记》。《初学记》引《琴操》曰："伏羲作琴，以修身理性，反其天真也。"又引《风俗通》曰："琴者，乐之统也。君子所常御，不离于身。"② "禁邪防淫"源自《初学记》"防心"引《琴操》："伏羲作琴，所以御邪僻，防心淫。"③ 可见《乐府诗集》整合《初学记》所引文献，重新梳理文句。引书方式较为复杂，《初学记》不注明出处，为隐引式。《琴操》《风俗通》等源自《初学记》，故《琴操》《风俗通》为隐引式、转引式，又《乐府诗集》整合《风俗通》原文而重新表述，故《风俗通》亦为概引式。

2. 解题引《旧唐书·音乐志》《世本》《广雅》《琴清英》等解释"琴"之起源，《旧唐书·音乐志》为直引式，《世本》《广雅》《琴清英》等源自《通典》："琴，《世本》云：'神农所造'……《广雅》曰：'琴长三尺六寸六分，象三百六十六日，大弦为君，宽和而温，小弦为臣，清廉不乱。文王武王加二弦，以合君臣之恩也。'……扬雄《琴清英》曰：'舜

① 郭茂倩：《乐府诗集》第57卷，中华书局，1979，第821~822页。
② 徐坚等：《初学记》第16卷，中华书局，1962，第385页。
③ 徐坚等：《初学记》第16卷，第386页。

弹五弦之琴而天下化，尧加二弦以合君臣之恩。’”[①] 其中《广雅》所述内容，《乐府诗集》解题引《史记》及裴骃集解，故别引《广雅》。[②] 解题所引扬雄《琴清英》源自《通典》，《史记·乐书》作“舜弹五弦之琴，歌《南风》之诗而天下治”[③]，《太平御览》引扬雄《琴清英》作“舜弹五弦之琴而天下治”[④]。可见原文作“天下治”，而《通典》避唐高宗讳，改作“天下化”，《乐府诗集》从《通典》。故解题中《通典》《广雅》为隐引，《世本》《琴清英》转引自《通典》。

3. 解题引《琴操》详细说明“琴”之形制、特点，又引《古今乐录》、应劭《风俗通》、《三礼图》、桓谭《新论》、崔豹《古今注》补充相关信息。又引梁元帝《纂要》列举“琴名”“琴工”，看似各种文献均为直引，实则基本源自《初学记》：

> 《琴操》曰：“琴长三尺六寸六分象三百六十六日，广六寸象六合，文上曰池池者，水也，言其平，下曰滨滨者，服也，前广后狭，象尊卑也。上圆下方，法天地也。”五弦象五行《风俗通曰》：“琴长四尺五寸者，法四时五行。七弦以法七星，大弦为君，小弦为臣，文王武王加二弦，以合君臣之恩。”释智匠《乐录》曰：“文王加一，武王加一，今称二弦为文武弦。”《三礼图》曰：“琴第一弦为宫，次弦为商，次为角，次为羽，次为徵，次为少宫，次为少商。”……梁元帝《纂要》曰：“古琴名有清角黄帝之琴、鸣廉、修况、蓝胁、号钟、自鸣、空中号钟，齐桓公琴、绕梁楚庄王琴、绿绮司马相如琴、焦尾蔡邕琴、凤皇赵飞燕琴。古之善鼓琴者有瓠巴、师文、师襄并见《列子》，师襄亦见《家语》，孔子师之，《韩诗》为师堂子、成连、伯牙、方子春、钟子期并见《琴操》。汉有渤海赵定、梁国龙德见刘向《别录》。”《风俗通》曰：“凡琴曲和乐而作命之曰畅畅者，言其道之美畅，犹不敢自安，忧愁而作命之曰操操者，言困阨穷迫，犹不失其操。”[⑤]

---

① 杜佑：《通典》第144卷，中华书局，1988，第3677~3678页。

② 《太平御览》《玉海》等所引《广雅》“琴长七尺二寸”与《乐府诗集》相同，王念孙《广雅疏证》认为应作“瑟长七尺二寸”，因字形相近，文字舛误。从《乐府诗集》引书角度来看，《广雅》文字舛误不影响考察其文献来源，故不论。

③ 司马迁：《史记》第24卷，中华书局，1959，第1235页。

④ 李昉等：《太平御览》第577卷，中华书局，1960，第2607页。

⑤ 徐坚等：《初学记》第16卷，第385~386页。

对比可知，《乐府诗集》不仅抄录《初学记》正文，而且有选择地收录注文。如《琴操》《纂要》，正文、注文一并收入解题，而《初学记》注文所引《古今乐录》《风俗通》等，则选取部分文字以作补充说明。《初学记》未引桓谭《新论》及崔豹《古今注》，二书乃《乐府诗集》所增补。从征引先后顺序可看出，《乐府诗集》解题对《初学记》原文有所调整，如《初学记》引《风俗通》"琴长四尺五寸者，法四时五行。七弦以法七星"以解释《琴操》"五弦象五行"，引释智匠《古今乐录》"文王加一，武王加一，今称二弦为文武弦"以解释《琴操》"文武二弦"，以《琴操》为主，注文为辅。而《乐府诗集》遵循两项原则：底本文献优先，符合逻辑关系。由于编辑方式转变，《乐府诗集》一并收录《初学记》原文、注文，故以底本优先原则，全文征引《琴操》。又因《风俗通》"琴长四尺五寸者，法四时五行"源自桓谭《新论》，属增补文献，故此部分内容置后，而只取"七弦以法七星"一句。《风俗通》与《古今乐录》，无论时间顺序还是《初学记》征引顺序，都应该《风俗通》在前，而《乐府诗集》先引《古今乐录》，因从文字内在逻辑来看，《琴操》称"文武加二弦"，《古今乐录》解释为"今称二弦为文武弦"更加紧密，《风俗通》之"七弦以法七星"乃进一步解释。又《乐府诗集》所增《新论》，从内容来看紧接《古今乐录》《风俗通》，为何置于《三礼图》之后？因《琴操》《古今乐录》《风俗通》《三礼图》均源自《初学记》，出于文献完整性，先征引《初学记》所引内容，而《乐府诗集》所补内容均置后。《初学记》引书方式为隐引式，《琴操》《风俗通》《古今乐录》等为转引式，桓谭《新论》、崔豹《古今注》为直引式。

4.《乐府诗集》引《琴论》解释"畅""操""引""弄"，《初学记》引《风俗通》解释"畅""操"，然不如《琴论》完善，故直引《琴论》。

5."其后西汉时有庆安世者，为成帝侍郎，善为《双凤》《离鸾》之曲，齐人刘道强能作《单凫》《寡鹤》之弄，赵飞燕亦善为《归风》《送远》之操"均源自《西京杂记》。《西京杂记》"赵后淫乱"条："庆安世年十五，为成帝侍郎，善鼓琴，能为《双凤》《离鸾》之曲。"[①] "琴弹《单鹄》《寡凫》"条："齐人刘道强，善弹琴，能作《单鹄》《寡凫》之

① 葛洪：《西京杂记》，《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999，第88页。

弄，听者皆悲，不能自摄。"① "赵后宝琴"条："赵后有宝琴曰凤凰，皆以金玉隐起为龙凤、螭鸾、古贤、烈女之象。亦善为《归风》《送远》之操。"② 其中"《单鹄》《寡凫》"有异文，《太平广记》引《西京杂记》曰："齐人刘道强善弹琴，能作《单凫》《寡鹤》之弄，听者皆悲，不能自摄。"③ 由此可知，庆安世、刘道强、赵飞燕善弹琴之事，均出《西京杂记》，引书方式为隐引式。

6. "若夫心意感发，声调谐应，大弦宽和而温，小弦清廉而不乱，攫之深，醳之愉，斯为尽善矣"源自《史记》正文及裴骃集解，《史记》卷四十六："驺忌子以鼓琴见威王，威王说而舍之右室。须臾，王鼓琴，驺忌子推户入曰：'善哉鼓琴！'王勃然不说，去琴按剑曰：'夫子见容未察，何以知其善也？'驺忌子曰：'夫大弦浊以春温者，君也；小弦廉折以清者，相也；攫之深，醳之愉者，政令也；钧谐以鸣，大小相益，回邪而不相害者，四时也：吾是以知其善也。'"裴骃集解引《琴操》曰："大弦者，君也，宽和而温。小弦者，臣也，清廉而不乱。"④ 《乐府诗集》将《史记》原文与注解所引《琴操》合并一处，说明其文献来源为《史记》，引书方式为隐引式。《琴操》为隐引式、转引式。

7. 《乐府诗集》解题作"五曲……九引……十二操"⑤，《初学记》⑥《太平御览》⑦ 等引《琴操》作"五曲……十二操……九引"，第十二《襄陵操》，解题引《古今乐录》《琴历》《琴集》曰"夏禹作"⑧，《初学记》《太平御览》等引《琴操》作《怀陵操》或《坏陵操》，"伯牙所作"。从收录情况来看，《乐府诗集》录《襄陵操》，而无《怀陵操》或《坏陵操》。由此可知，《乐府诗集》将《琴操》"五曲、十二操、九引"调整为"五曲、九引、十二操"，按琴曲数量多寡排列，又因字形相近，将《怀陵操》改为《襄陵操》。或直引《琴操》，或转引自《初学记》。

8. 解题引《乐府解题》说明琴曲解题多为附会，引书方式为直引式。

---

① 葛洪：《西京杂记》，《汉魏六朝笔记小说大观》，第 109 页。
② 葛洪：《西京杂记》，《汉魏六朝笔记小说大观》，第 109 页。
③ 李昉等：《太平广记》第 203 卷，中华书局，1961，第 1537 页。
④ 司马迁：《史记》第 46 卷，第 1889 页。
⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》第 57 卷，中华书局，1979，第 822 页。
⑥ 徐坚等：《初学记》第 16 卷，第 386 页。
⑦ 李昉等：《太平御览》第 578 卷，第 2608 页。
⑧ 郭茂倩：《乐府诗集》第 57 卷，第 826 页。

"琴曲歌辞"解题集中以《初学记》为文献来源，因一种乐器成为一种乐类，有其特殊性。故追寻"琴"之起源及形制特点，详细说明琴名、乐工、曲名，尽可能梳理琴曲演变史。引书方式以直引式、隐引式、转引式为主。具体引书方式详见表1。

表1

<table>
<tr><th></th><th></th><th>转引式</th><th>概引式</th></tr>
<tr><td rowspan="9">隐引式</td><td rowspan="5">《初学记》</td><td>《琴操》</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">《风俗通》</td></tr>
<tr><td>《纂要》</td><td></td></tr>
<tr><td>《古今乐录》</td><td></td></tr>
<tr><td>《三礼图》</td><td></td></tr>
<tr><td>《西京杂记》</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>《史记》</td><td>《琴操》</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">《通典》</td><td>《世本》</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>《琴清英》</td></tr>
<tr><td rowspan="6">直引式</td><td>《旧唐书》</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>《广雅》</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>《新论》</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>《古今注》</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>《琴论》</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>《乐府解题》</td><td></td><td></td></tr>
</table>

由表1可知，这几种引书方式存在交叉使用的情况，直引式与隐引式是两种不可兼容的引书方式，而转引式是就引书层次而言，所以可以与直引式、隐引式并行，如表中《风俗通》，转引自《初学记》。而《初学记》为隐引式，故《风俗通》是在隐引式基础上的转引。不理解这一层关系，就会将其看作直引，无法得知《乐府诗集》真实成书过程。转引式也可以与直引式相结合，如"杂歌谣辞"解题："《宋书·乐志》曰……《尔雅》曰：'徒歌谓之谣。'"此处《尔雅》即转引自《宋书·乐志》，而宋志为直引。《风俗通》还涉及概引式，《风俗通》曰："琴者，乐之统也。君子所常御，不离于身。"而《乐府诗集》概括其意："是故君子无故不去其

身。”由引书方式可以看出，《乐府诗集》引书情况十分复杂，梳理其引书关系，有助于进一步了解《乐府诗集》文献来源。

二 引书原则

《乐府诗集》十二类总解题引书方式为何如此复杂？是否有其潜在逻辑？通过分析其引书方式可以发现，隐引式使用较为广泛。这说明《乐府诗集》解题有意隐去部分文献来源，以求文意通顺。在撰写解题时，有时需要剪裁拼合部分引文，才能上下贯通，文从字顺。转引式多以隐引式为前提，概引式多为节略原文以简单描述。通过分析其引书方式可以发现，《乐府诗集》解题引书主要有四大原则：“早”“全”“优”“专”。具体来说就是时间性、集中性、从优性、专门性。

1. 时间性

《乐府诗集》各类解题多以“溯源”为开始。如“郊庙歌辞”引《礼记·乐记》《诗经·周颂》解释“郊祀”“庙祠”用乐传统。“燕射歌辞”引《周礼》《仪礼》《礼记》等解释“燕飨之乐”“大射之乐”“食举之乐”起源。因其渊源有自，故而征引最早文献追溯之，以明源辨流。因所引以经学文献为主，且时间较早，故多为直引式。

各类解题多叙述历代沿革情况，同样以时间先后为序。如“鼓吹曲辞”解题，“汉有《朱鹭》等二十二曲……及魏受命，使缪袭改其十二曲……吴亦使韦昭改制十二曲……晋武帝受禅，命傅玄制二十二曲……宋齐并用汉曲……北齐二十曲，皆改古名……后周宣帝革前代鼓吹，制为十五曲……隋制，列鼓吹为四部，唐则又增为五部”，以时间为线索，详细梳理各代鼓吹曲制作改造情况，其承袭演变过程十分清晰。又如“清商曲辞”解题，“清商乐……并汉魏已来旧曲……自晋朝播迁，其音分散，苻坚灭凉得之，传于前后二秦。及宋武定关中，因而入南，不复存于内地……后魏孝文讨淮汉，宣武定寿春，收其声伎，得江左所传中原旧曲……及江南吴歌、荆楚西声，总谓之清商乐……及隋平陈得之……唐贞观中，用十部乐，清乐亦在焉。至武后时犹有六十三曲……长安已后……能合于管弦者，唯《明君》……《春江花月夜》等八曲。自是乐章讹失……以问歌工李郎子……后郎子亡去，清乐之歌遂阙”。详细地说明清商曲自汉魏乃至隋唐之演变流传情况，以时间为脉络，串联各种音乐文

献。其中涉及文献，以相关正史乐志为主。因其连贯性，故采用隐引式引书方式；因其详略安排，或采用概引式引书方式。

2. 集中性

类书如《初学记》等，已经对相关问题有集中考察，征引文献具有集中性特征，自成体系，故《乐府诗集》以类书为直接来源。如上文“琴曲歌辞”集中征引《初学记》“琴·叙事”部分，相当于琴类总解题。又如，“杂歌谣辞”解题：“《广雅》曰……《韩诗章句》曰……梁元帝《纂要》曰……故歌曲有《阳陵》《白露》……《下里》《巴人》。又有《长歌》……《劳歌》等‘行’”基本源自《初学记》：“《尔雅》曰：‘声比于琴瑟曰歌。徒歌曰谣，亦谓之咢。’《韩诗章句》曰：‘有章曲曰歌，无章曲曰谣。’梁元帝《纂要》曰：‘齐歌曰讴，吴歌曰歈，楚歌曰艳，淫歌曰哇。又有清歌、高歌、安歌、缓歌、长歌、浩歌、雅歌、酣歌、怨歌、劳歌。振旅而歌曰凯歌，堂上奏乐而歌曰登歌，亦曰升歌。’古之善歌者有咸黑、秦青、薛谈、韩娥、王豹、绵驹、瓠梁、鲁人虞公、李延年。古歌曲有《阳陵》《白露》《朝日》《鱼丽》《白水》《白雪》《江南》《阳春》《淮南》《驾辨》《渌水》《阳阿》《采菱》《下里》《巴人》《八阕》《唐歌》《南风》《卿云》《晨露》。汉歌曲有《大风》《芝房》《白麟》《朱雁》《交门》《天马》《房中》《盛唐》《枞阳》《瓠子》《玄云》《步云》。古乐府有《燕歌行》《艳歌行》《长歌行》《朝歌行》《怨歌行》《前缓声歌行》《棹歌行》《鞠歌行》《放歌行》《短歌行》《蔡歌行》《陈歌行》。”[①] 其中《广雅》当从《初学记》作《尔雅》，“杂歌谣辞”解题所引《宋书·乐志》已转引《尔雅》，故此处略去重复部分，保留《初学记》所引《尔雅》之前半句。《初学记》总结“古之善歌者”“古歌曲”“汉歌曲”“古乐府”，成为《乐府诗集》解题之直接来源。《初学记》“古之善歌者”，《乐府诗集》已援引更加详细之《宋书·乐志》，故略。《初学记》“古歌曲”，《乐府诗集》节引，止于“《下里》《巴人》”。《初学记》之“汉歌曲”，多为郊祀歌，不属此类，《乐府诗集》略而不用。解题所谓“又有《长歌》……《劳歌》等‘行’”，乃梁元帝《纂要》“又有清歌”等歌曲类型及《初学记》“古乐府”歌曲合并而成，如《纂要》：“又有清歌、高歌、安歌、缓歌、长歌、浩歌、雅歌、酣歌、怨歌、劳

① 徐坚等：《初学记》第15卷，第376页。

歌。”《初学记》：“古乐府有《燕歌行》《艳歌行》《长歌行》《朝歌行》《怨歌行》《前缓声歌行》《棹歌行》《鞠歌行》《放歌行》《短歌行》《蔡歌行》《陈歌行》。”二者有重复者：“长歌”与《长歌行》、“怨歌”与《怨歌行》、“缓歌”与《前缓声歌行》。而《乐府诗集》一概名之曰“行”，乃概言之，非确指。如《乐府诗集》卷八十六收录《劳歌》，而无“劳歌行”。由此可知《尔雅》《纂要》、“古歌曲”“又有《长歌》”这种总体框架是《初学记》已经具有的集中性表述，《乐府诗集》在引用过程中基本沿用，根据实际需要，采用隐引式、转引式或概引式引书方式。

3. 从优性

几种文献同时论述某一问题，则取其最优者，或综合群书，呈现最佳面貌。如解释琴曲名称，《初学记》引《风俗通》解释“畅”“操”两种题名，《乐府诗集》引《琴论》解释“畅”“操”“引”“弄”四种题名，《琴论》明显优于《风俗通》。又如“燕射歌辞”解题引《隋书·乐志》曰：“汉明帝时乐有四品，其二曰雅颂乐，辟雍飨射之所用。则《孝经》所谓‘移风易俗，莫善于乐’，《礼记》曰：‘揖让而治天下者，礼乐之谓也。’三曰黄门鼓吹，天子宴群臣之所用。则《诗》所谓‘坎坎鼓我，蹲蹲舞我’者也。”虽然指明引自隋志，实则有所不同。《隋书·音乐志》：“二曰雅颂乐，辟雍、飨射之所用焉，则《孝经》所谓‘移风易俗，莫善于乐’者也。三曰黄门鼓吹乐，天子宴群臣之所用焉，则《诗》所谓‘坎坎鼓我，蹲蹲儛我’者也。”[①] 未引《礼记》。隋志源自《后汉书·礼仪志》：“二曰周颂雅乐，典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐，辟雍、飨射，《孝经》所谓‘移风易俗，莫善于乐’，《礼记》曰：‘揖让而治天下者，礼乐之谓也。’……三曰黄门鼓吹：天子所以宴乐群臣。《诗》所谓‘坎坎鼓我，蹲蹲舞我’者也。”[②]《礼记》源出《后汉书·礼仪志》，《乐府诗集》乃糅合二书而成，在《隋书·音乐志》基础上又有所完善。所以引书方式为直引式、隐引式、转引式并用。

4. 专门性

对某一问题有专门性论述，《乐府诗集》则优先引用。从乐类来看，“琴曲歌辞”解题多引琴学著作，如《琴操》《琴清英》《琴论》等。在具

---

① 魏征等：《隋书》第13卷，中华书局，1973，第286页。

② 《后汉书·礼仪志》刘昭注引。司马彪撰，（梁）刘昭注补《后汉书·礼仪志》，中华书局，1965，第3131~3132页。

体乐曲解题中，仍有《琴集》《琴历》《琴谱》《琴书》《琴议》《琴说》《广陵止息谱》等。因其专就琴曲而言，故《乐府诗集》在琴曲歌辞中大量引用。从具体问题来看，“鼓吹曲辞”解题引刘瓛《定军礼》，因其专门论述鼓吹起源，故置于最前。“舞曲歌辞”解题引《周礼》之“乐师”“舞师”解释舞曲渊源。《晋书·乐志》首次专门梳理“横吹”概念，故“横吹曲辞”解题首引之。

从《乐府诗集》解题四种引书原则可以看出，解题文献的安排有其内在逻辑顺序。十二类解题基本遵循“乐类起源”——“历代沿革”——“特殊说明”这样的叙述模式。根据不同的表达需要，合理利用引书方式，以期全方位地展示乐府诗发展演变的过程。

结　论

四种引书方式表明《乐府诗集》解题来源广泛，征引文献具有隐藏属性。只有深度挖掘纷繁复杂的引书关系，才能真正明白其文献来源及其整合改造。梳理《乐府诗集》解题引书原则，可以进一步探究其引书过程中呈现出的共性及特性，有助于深入理解其类目成因及歌辞收录标准。《乐府诗集》引书情况十分复杂，梳理其引书关系，有助于进一步探究《乐府诗集》文献来源，从而还原其成书过程。

文献考索

“可被管弦者都为一集”

——《国秀集》的编选动机、策略与诗歌入乐问题探论

张之为（昆明，云南大学文学院，650000）

摘　要：《国秀集》标榜“可被管弦者都为一集”，在唐代唐诗选集中独树一帜。以诗歌的选择，诗集的体例、编次，透视《国秀集》的编选动机，剖析其“可被管弦”的编选策略，揭示唐人选唐诗这一文学现象产生的复杂历史文化因由。从文本的比证、分析入手，呈现唐诗在音乐、文学两大系统中转换时产生的差异，探析诗歌体式与诗歌入乐之间的关系，呼应当前唐诗研究的热点问题。

关键词：《国秀集》　唐人选唐诗　音乐文学

作者简介：张之为，女，1982年生，广东广州人。现为云南大学文学院讲师，主要从事中国古代文学、音乐文艺及域外汉学研究。

唐人选唐诗是诗史研究的重要课题。当代人选当代诗，为了解诗歌发展、演变，传播、接受提供了窗口，展现出唐人对唐诗的独特体认，是唐诗研究的有效视角。目前研究已取得不少成果，从历史背景与选本、选本与诗歌批评史、选本与诗歌接受史等各个角度展开，体现了在唐人选唐诗的视域下建构唐诗史的努力。[1]

---

① 傅璇琮《唐人选唐诗新编》（陕西人民教育出版社，1996）、吴企明《唐人选唐诗流传散佚考》（《唐音质疑录》，上海古籍出版社，1985）、孙琴安《唐诗选本六百种提要》（陕西人民教育出版社，1987）、陈尚君《唐人编选诗歌总集叙录》（《唐代文学丛考》，中国社会科学出版社，1997）是在文献学层面展开的，为后续研究奠定了坚实的基础。吕玉华《唐人选唐诗述论》（文津出版社，2004）、吕光华《今存十种唐人选唐诗考》（花木兰文化出版社，2005）、孙桂平《唐人选唐诗研究》（中国社会科学出版社，2012）则转向综合研究。

在唐人选唐诗的集子中，《国秀集》具有独特的价值。今本《国秀集》虽略见增损，但保存相对完整，基本能够反映唐本的面貌。此集最大的特色在于“可被管弦者都为一集”的编选标准。编者明确点出所选之诗“可被管弦”，在唐人唐诗选本中相当罕见，值得深入探索。

一 “可被管弦者都为一集”的选编标准

楼颖序云：“昔陆平原之论文曰：‘诗缘情而绮靡。’是彩色相宣，烟霞交映，风流婉丽之谓也。仲尼定礼乐，正雅颂，采古诗三千余什，得三百五篇，皆舞而蹈之，弦而歌之，亦取其顺泽者也。近秘书监陈公、国子司业苏公，尝从容谓芮侯曰：‘风雅之后，数千载间，词人才子，礼乐大坏。讽者溺于所誉，志者乖其所之，务以声折为宏壮，势奔为清逸。此蒿视者之目，聒听者之耳，可为长太息也。运属皇家，否终复泰。优游阙里，唯闻子夏之言；惆怅河梁，独见少卿之作。及源流浸广，风云极致，虽发词遣句，未协风骚，而披林撷秀，揭厉良多。自开元以来，维天宝三载，谴谪芜秽，登纳菁英，可被管弦者都为一集。’”[①] 此序从孔子定礼乐谈起，远溯诗歌与音乐的古老渊源，从而为《国秀集》的编选标准张目：“可被管弦者都为一集”。许多学者都注意到了这一点，指出《国秀集》具有歌诗集的性质。[②]

总览全书，《国秀集》中带有歌辞性质的诗歌确实较多，如卢僎《让帝挽歌词》二首，孙逖《张丞相燕公挽歌词》二首、《途中口号》，赵良器《郑国夫人挽歌词》，郭向《途中口号》，薛奇童《吴声子夜歌》，徐九皋《关山月》《战城南》，王维《扶南曲》《息妫怨》，崔国辅《少年行》，屈同仙《燕歌行》，李颀《塞下曲》，王昌龄《塞下曲》，芮挺章《江南弄》《少年行》，沈颂《春旦歌》，薛维翰《怨歌》，王之涣《宴词》。除此之外，还有一些是可证明曾唱入歌辞的，如沈宇《武阳送别》，敦煌写本斯六五三七即题为《乐世词》。这与本集“可被管弦”的编选标准是符合的。

实际上，这部集子并未进入音乐传播。楼序陈述了《国秀集》的编选

① 元结、殷璠等：《唐人选唐诗（十种）》，上海古籍出版社，1958，第126页。

② 代表如任半塘《唐声诗（上）》：“（《国秀集》）‘芜秽’与‘菁英’，乃辞之分判断；‘可被管弦’与否，乃声之分判；则又取法于三百五篇之曾舞蹈与弦歌也。”上海古籍出版社，2006，第36、37页；又赵敏俐、吴相洲、刘怀荣等《中国古代歌诗研究从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》：“因为这个集子的选录标准就是‘可被管弦者’。事实上也正是如此。”（北京大学出版社，2005，第420页。）

过程："芮侯即探书禹穴，求珠赤水，取太冲之清词，无嫌近溷；得兴公之佳句，宁止掷金。道苟可得，不弃于厮养；事非适理，何贵于膏粱。其有岩壑孤贞、市朝大隐，神珠匿耀，剖巨蚌而宁周；宝剑韬精，望斗牛而未获。目之缣素，有愧遗才。尚欲巡采风谣，旁求侧陋，而陈公已化为异物，堆案飒然，无与乐成，遂因绝笔。"[①] 由此可知，此集最终"无与乐成"，其流传主要还是以文本而非音乐的方式进行的。

二 《国秀集》的编选动机与策略

从《国秀集》所收诗歌的题材看，以送别、宴游、边旅、咏物为多，此皆唐代歌诗的常见题材类型。芮挺章本人之诗亦有两首，一为《江南弄》："春江可怜事，最在美人家。鹦鹉能言鸟，芙蓉巧笑花。地衔金作埒，水抱玉为砂。薄晚青丝骑，长鞭赴狭斜。"[②] 一为《少年行》："任气称张放，衔恩在少年。玉阶朝就日，金屋夜升天。轩骑青云际，笙歌绿水边。建章明月好，留醉伴风烟。"[③] 皆为乐府题，辞涉艳情，格调不高，但很适合在觥筹交错的酒宴中演唱。此二首当是芮挺章专为此集而作。但是，从"可被管弦者"这一准入原则看，《国秀集》中有一组诗显得十分特殊，即卷上所收张说《五君咏》，其云：

魏齐王元忠

齐公生人表，迥天闻鹤唳。清论早揣摩，玄心晚超诣。入相廊庙静，出军沙漠霁。见深吕禄忧，举后陈平计。甘心除君恶，足以报先帝。

苏许公瓌

许公信国桢，克美具瞻情。百事资朝问，三章广世程。处高心不有，临节自为名。朱户传新戟，青松拱旧茔。凄凉丞相府，余庆在玄成。

李赵公峤

李公实神敏，才华乃天授。睦亲何用心，处贵不忘旧。故事遵台

---

① 元结、殷璠等：《唐人选唐诗（十种）》，第126页。
② 元结、殷璠等：《唐人选唐诗（十种）》，第181页。
③ 元结、殷璠等：《唐人选唐诗（十种）》，第181页。

阁，新诗冠宇宙。在人忠所奉，恶我诚将宥。南浦去无归，嗟嗟蔑孙秀。

郭代公元振

代公举鹏翼，悬飞摩海雾。志康天地屯，适与云雷遇。兴亡一言决，安危万心注。大勋书王府，窜命沧江路。势倾北夏门，哀靡东平树。

赵耿公彦昭

耿公山岳灵，才杰心亦妙。鸷鸟峻标立，哀玉扣清调。叶赞休明启，恩华日月照。何意瑶台云，风吹落江徼。相流下浔阳，洒泪一投吊。[①]

《五君咏》的入选比较异常。此组诗歌赞颂魏元忠、苏瓌、李峤、郭元振、赵彦昭五人，风格端严肃整，与全集偏于轻艳的情调格格不入。在唐代，以“咏人”之题材入乐，可说绝无仅有。张说诗歌颇有佳作，《新唐书》云其“既谪岳州，而诗益凄婉，人谓得江山助云”，[②]《五君咏》并非其最出色的作品。张氏一代文坛魁首，名重一时，诗作流传亦广，芮挺章身处京都，所见诗歌资料甚丰富，为何偏偏选入这一组诗歌？此极可疑惑者。

许多学者都认同，选本是中国古代文学批评的一种重要形式，是文人推进自己文学主张的一种有效手段。[③] 无疑，文人选本具有功利性。芮挺章编选《国秀集》的动机何在？张说《五君咏》是理解这一问题的关键。

《五君咏》的创作背景，《新唐书》张说本传有详叙：“（张说）素与姚元崇不平，罢为相州刺史、河北道按察使。坐累徙岳州，停实封。说既失执政意，内自惧。雅与苏瓌善，时瓌子颋为相，因作《五君咏》献颋，其一纪瓌也，候瓌忌日致之。颋览诗呜咽，未几，见帝陈说忠謇有勋，不宜弃外，遂迁荆州长史。俄以右羽林将军检校幽州都督，入朝以戎服见，帝大喜，授检校并州长史，兼天兵军大使，修国史，敕赍稿即军中论撰。”[④]《明皇杂录》所载可为参证：“张说之谪岳州也，常郁郁不乐。时宰以说机辨才略，

① 元结、殷璠等：《唐人选唐诗（十种）》，第136页。

② 欧阳修、宋祁：《新唐书》，中华书局，1975，第4410页。

③ 张伯伟：《中国古代文学批评方法研究·选本论》，中华书局，2002，第306页。

④ 欧阳修、宋祁：《新唐书》，第4407页。

互相排挤。苏颋方当大用，而张说与瓌相善，张因为《五君咏》，致书封其诗以遗颋，戒其使曰：‘候忌日近暮送之。’使者既至，因忌日，赍书至颋门下。会积阴累旬，近暮吊客至，多说先公寮旧，颋因览诗呜咽流涕，悲不自胜。翌日，乃上封，大陈说忠贞謇谔，尝勤劳王室，亦人望所属，不宜沦滞于遐方。上乃降玺书劳问，俄而迁荆州长史。”[①]《唐摭言》说得更通透：“相公《五君咏》曰：‘凄凉丞相府，余庆在玄成。’苏公一闻此诗，移相公于荆府，积渐至相，由苏得也。”[②] 可见《五君咏》确实是一组重要且特殊的诗歌，但意义主要体现在对张说仕途的关键性影响上。从《新唐书》《唐摭言》《明皇杂录》的记载，可推测此事在当时流传，而且相当广泛。

联系到《五君咏》的写作背景与其产生的效应，芮氏将之选入《国秀集》的原因就昭然若揭了，他编选此集的真正意图亦可推见。

首先，编次的问题。从目录编次看，《国秀集》以作者为纲，每位作者皆署明官职，如“天官侍郎李峤”“新安丞杜俨”“金部员外郎黄麟”“考功员外郎宋之问”“殿中少监崔涤”“太子尉郭向”“膳部员外郎杜审言”“太子洗马沈宇”“太子詹事沈佺期”“右丞相张说”“左丞相张九龄”“秘书监贺知章”“尚书右丞王维”等；对无官职者如孟浩然，则称“处士”；芮挺章、楼颖名前所冠，则是“进士”。傅璇琮《国秀集》前记云：“楼颖、芮挺章各冠以‘进士’，据唐代科举习称，这是已被贡举但尚未登第的举子（已登进士第的称‘前进士’）。国子生即是在国子监所属如太学、国子学、四门学等就读以备应试的士子，因此也可称进士。”[③] 按理，作为一本歌诗集，诗人的具体官职并不是需要进入阅读者视野的必要元素，为何特地在目录中做此处理？从编选目的的角度分析，这个问题就迎刃而解了：编者在有意识地标示、强调自己的预备役身份——进士。

其次，序言中所强调的“可被管弦”，作为《国秀集》的编选宗旨，展示出此集具有强烈的被传播意图。音乐传播是唐诗的重要传播途径，能够被选为歌辞传唱，对诗人知名度的提高有极大帮助。白居易乐“畜妓”，常使小妓唱己诗，其集中有《杨柳枝词》：“一树春风千万枝，嫩如金色软于丝。永丰西角荒园里，尽日无人属阿谁。”[④]《本事诗》记云：“白尚书

① 郑处诲：《明皇杂录》，中华书局，1994，第28页。

② 王定保：《唐摭言》，古典文学出版社，1957，第66页。

③ 傅璇琮等：《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第209页。

④ 白居易著，顾学颉点校《白居易集》，中华书局，1999，第849页。

姬人樊素，善歌；妓人小蛮，善舞。尝为诗曰：‘樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。’年既高迈，而小蛮方丰艳。因为《杨柳》之词以托意。”[①] 又记云：“及宣宗朝，国乐唱是词，上问谁词，永丰在何处；左右具以对之。遂因东使，命取永丰柳两枝，植于禁中。白感上知其名，且好尚风雅，又为诗一章。”[②] 所续之诗即《诏取永丰柳植禁苑感赋》：“一树衰残委泥土，双枝荣耀植天庭。定知玄象今春后，柳宿光中添两星。”[③] 有趣的是，《乐府诗集》中，亦见卢贝《杨柳枝》一首，云：“一树依依在永丰，两枝飞去杳无踪。玉皇曾采人间曲，应逐歌声入九重。”[④] 与白居易诗同调，同样以“一树”领起，辞格相同，明显乃模拟白辞而作。《全唐诗》录同诗，则题《和白尚书赋永丰柳》，并保留原序：“永丰坊西南角有垂柳一株，柔条极茂。白尚书曾赋诗，传入乐府，遍流京都。近有诏旨，取两枝植于禁苑，乃知一顾增十倍之价，非虚言也。因此偶成绝句，非敢继和前篇。”[⑤] 从《乐府诗集》收录情况看，卢贝诗亦曾入唱，同样唱入《杨柳枝》，所谓“偶成绝句”，不过托词，其真正意图，正是追范前贤，“继和前篇”，以图“增十倍之价”耳。

由此观之，《国秀集》的真正编选意图，在于自我彰显，以求闻达；所谓“可被管弦”的定位，是为了瞄准当时诗歌最有效的传播途径——音乐传播。从这一角度而言，编选《国秀集》，近似于一种另类的行卷，并不以展示、推进某种文学主张为目的。上述探索揭示了文人诗歌选本这一文学现象的产生，具有相当的复杂社会历史因由，不宜一概以研究文学批评型选本的思路、方法对其进行研究。

三 “文本之诗”与“乐中之诗”：诗歌在文学、音乐系统中的转换

从《诗经》、乐府到唐代诗歌，中国诗歌一直具有与音乐结合的传统。随着古代文学研究走向深化，在跨学科的视野下，探索音乐与文学之间的

---

① 孟棨：《本事诗》，古典文学出版社，1957，第14页。

② 孟棨：《本事诗》，第14页。

③ 白居易著，顾学颉点校《白居易集》，第849页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第1143页。

⑤ 彭定求等：《全唐诗》，中华书局，1960，第5270页。

关联性，已成为学科热点。音乐文学研究的一个核心与关键，是诗歌体式与音乐配合的问题，任半塘、葛晓音、洛地、吴相洲、王小盾等音乐文学研究领域的重要学人，都对这个问题投入了极大关注。诗歌的体式是否影响其进入音乐传播？这可以说是探索诗歌与音乐关系的起点。《国秀集》以“可被管弦”为编选标准，使得此集成为透视这一问题的重要资料。

《国秀集》之编撰体例，吕光华《今存十种唐人选唐诗考》概括得很准确：“各卷前有作者目录，作者多冠其人官衔，其次即为选诗部分，其选诗以人为主，每人若干首不等，诗人前后之次，不详以何为据，大致入选较多之诗人置于卷上、卷中，卷下多入选一、二首之诗人。至于一人之中，诗之先后排列次序，大致依下列三原则：（一）先古体后近体。（二）先五言后七言。（三）先律诗后绝句。”[①] 可见《国秀集》所选诗歌的体裁十分多样化。既然《国秀集》的编选标准是“可被管弦”，是否能够说明各种体裁的诗歌都能进入音乐，作为歌辞演唱？这要考虑其时代的社会状况，以及文学进入音乐系统后产生的形态转换。

唐诗与音乐的结合方式主要有三种：由辞定声、由声定辞、选辞配乐。

首先是由辞定声。由辞定声者，即先有诗，后有声，准诗而为声。这种情况多是由于辞出自特殊人物之手，不能改易，故造乐或改乐以就之。如李峤等的《桃花行》。《唐诗纪事》云“张仁亶自朔方入朝，中宗于西苑迎之，从臣宴于桃花园”，李峤、赵彦昭等分别赋诗，“明日宴承庆殿，上令宫女善讴者唱之。词既清丽，歌仍妙绝，乐府号《桃花行》”[②]。由辞定声的特点是诗为主，乐为从，以声就辞。

其次是由声定辞。由声定辞者，即先有声，后有诗，依声而作诗。如李白《清平调》。据《松窗杂录》，开元中，禁中会牡丹繁开，唐玄宗、杨贵妃于沉香亭赏之，“诏特选梨园弟子中尤者，得乐十六色。李龟年以歌擅一时之名，手捧檀板，押众乐前欲歌之。上曰：‘赏名花，对妃子，焉用旧乐词为？’遂命龟年持金花笺宣赐翰林学士李白，进《清平调》词三章”，李白宿酲未解，却一挥而就，于是“龟年遽以词进，上命梨园弟子略约调抚丝竹，遂促龟年以歌”[③]。由声定辞的特点是乐为主，诗为从，以

① 吕光华：《今存十种唐人选唐诗考》，花木兰文化出版社，2005，第72、73页。

② 计有功著、王仲镛校笺《唐诗纪事校笺》，巴蜀书社，1989，第267页。

③ 李濬：《松窗杂录》，中华书局，1958，第4、5页。

辞就声。

最后是选辞配乐。选辞配乐者，即选择现成的作品，配入现成之曲调中。这种例子很多，如著名的旗亭赌唱，此事最早见于《集异记》："开元中，诗人王昌龄、高适、王涣之齐名，时风尘未偶，而游处略同。一日天寒微雪，三诗人共诣旗亭，贳酒小饮。忽有梨园伶官十数人，登楼会燕。"其中有妙妓四辈，演唱了三人的作品，分别是王昌龄的"寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶"与"奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来"；高适的"开箧泪沾臆，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居"；还有王涣之的"黄沙远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关"[①]。其中，高适的"开箧泪沾臆"绝句，实出《哭单父梁九少府》，全诗歌共二十四句，伶人所唱乃截取前四句而成。

从现存的材料看，选诗入乐是唐诗进入音乐的主要途径，文人辞是唐代歌诗的主体。受限于社会教育普及程度，高水平的歌辞是一项稀缺的音乐资源，故而名家诗篇往往会被乐人争相采录，唱为歌辞。《云溪友议》一书，多载录唐人歌诗事。其书记载一歌人刘采春，善唱《望夫歌》，她"所唱一百二十首，皆当代才子所作"[②]。又采春之女周德华，善唱《杨柳枝》，"豪门女弟子从其学者众"，当时晋国公次弟子裴諴与举子温岐，歌辞为人所称，于是希望"德华一陈音韵，以为浮艳之美，德华终不取焉。二君深有愧色。所唱者七八篇，乃近日名流之咏也"[③]。类似的例子俯拾皆是。

有唐一代音乐文化非常繁荣，但在不同的历史阶段，音乐资源的社会分布具有显著差异。在初唐、盛唐，音乐资源高度集中，大量的乐人、丰富的曲目，基本集中在教坊、梨园等中央音乐机构。中唐以后，由于资财不继，朝廷遣送乐人出宫的频率大增，从《会要》、两《唐书》《资治通鉴》，钩稽可得中唐出宫人七次、晚唐三次，且人数极多，动辄数百计。[④]这些宫廷音乐人把大批经过规范整理的精美音乐曲调带入民间。同时，宴游之风蔓延到民间，酒宴日繁，这使得文人群体得以比较频繁、广泛地接

① 薛用弱：《集异记》，中华书局，1980，第11、12页。
② 范摅：《云溪友议》，古典文学出版社，1957，第64页。
③ 范摅：《云溪友议》，第66页。
④ 张之为：《唐代音乐与文学关系专题研究》，博士学位论文，华南师范大学，2014。

触音乐表演，进而直接参与歌辞创作。当然，文人积极参与歌辞创作，具有利益驱动因素，因为音乐乃是文学传播的重要途径，作品被选为歌辞传唱，对诗人知名度的提高有极大帮助。乐人与文人的需求是相互的，音乐与文学的密切勾连，符合两者的共同利益。

《国秀集》的编选年代，傅璇琮先生曾有详考。主要依据是楼颖序言叙述编撰缘由时曾提及两位人物“秘书监陈公”与“国子司业苏公”，傅先生认为即陈希烈与苏源明，考其履历，与诗文相互印证，苏源明于天宝十二年七月后征调入京，为国子司业。序中言及“陈公化为异物”，陈希烈被赐死于肃宗至德二载十二月，则楼序写作时间在此之后。而今本《国秀集》目录所载王维官职为尚书右丞，其时大致在肃宗乾元、上元年间。“据上所述，我们可以推定，芮挺章编《国秀集》，当在天宝三、四载，但其稿尚存于友人楼颖处，楼颖本拟续补，因循未果，约在肃宗乾元、上元间，就由楼颖为之撰序，并编写目录。”[①] 由此，《国秀集》的选编年代当定在天宝年间。

从《国秀集》的编选时间看，当时的音乐资源主要集中在宫廷与少部分精英阶层，《国秀集》的编选目的也决定了其指向对象主要是皇亲贵族以及少数高级官吏，这批欣赏者都拥有自己的乐工班子，这些乐工和诗歌作者很少有直接接触的机会，诗歌与音乐结合的主要方式是选诗入乐。

重点问题是，选诗入乐这种诗乐结合方式，诗歌入乐前，必须要经过乐工的加工。操作过程中，涉及截句、字句调整等改造。截句是截取诗歌中的一部分，唱为歌辞。其例甚伙，如上文“旗亭赌唱”事，又《乐府诗集》中颇见王维之作，多为截取其诗四句而成。

在选诗入乐的过程中，最关键操作的是字句调整。

一种是个别字词的微调。王维《送元二使安西》“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新”句，《乐府诗集》以“渭城曲”为题收之，“新”作“青”。这是由于作为文学作品的诗歌被选为歌辞，与既有曲调配合演唱的时候，需要对个别字词进行调整，以求发音与曲调旋律之间和谐配合。王维诗本集作“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新”，“新”字乃诗眼，远比《乐府诗集》本中的“春”字精警，从文辞的艺术价值上看，修改后出转

① 傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第210~211页。

劣，很难从文学的角度进行理解。合理的解释，应是乐工在实际演出之时，为了迁就音乐旋律、发音便利而对文辞做出的微调。

还有更特殊的诗句倒置。李峤《汾阴行》“山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时”句[①]，据《本事诗》记载，天宝末玄宗尝乘月登勤政楼，命梨园弟子歌之，所录歌辞乃是“富贵荣华能几时，山川满目泪沾衣”[②]。一方面，此辞是从歌行体中截取而成，原诗四句末字“衣”“时”“上”“飞”，分析其韵部，分属上平五微、上平四支、去声二十三漾、上平五微，独立成绝句时，偶句韵落在“时”“飞”二字，乃邻韵通押。然而，一韵到底才是绝句惯例，恰巧的是，一、二句倒置之后，“衣”与“飞”二字就属同韵相押，正符合了绝句押韵之通则。另一方面，从辞意分析，调整为“富贵荣华能几时，山川满目泪沾衣。不见只今汾水上，惟有年年秋雁飞”，先叙感慨，再以“山川满目”顺引出后联“汾水秋雁”之意境，前后贯通，更为流畅，巧手置换，见出雕龙之心。

以上分析，显示出诗歌在音乐、文学两大系统的转换过程中产生的差异。从这一角度看，原诗的体裁对诗歌是否能够入乐，并不起决定性作用。《国秀集》所谓“可被管弦”，体现的是文人对“音乐诗”的认知标准，选择的原则乃是诗歌的内容与情调：诗歌的内容应符合当时歌辞的常见题材，诗歌的情调则应符合当时音乐的主流风格。这无疑是文学对当代音乐文化的呼应，但与“乐人诗”注重实际演唱效果的标准具有明显差异。

发现、呈现诗歌在文学、音乐系统间转换而产生的差异，意义丰富。唐诗研究中一系列重要问题，如唐诗的改编与文本异文的产生，唐诗的体式与诗歌入乐，唐代音乐的辞、曲配合，乐谱的破译与配辞等，皆与之相关，由之发端。作为唐诗史研究的资料，唐人选唐诗集已有不少的学术积累，对《国秀集》“可被管弦”探索的尝试，展示出这一领域所具有的潜力；随着研究的推进与深入，研究思路与视野的打开，必能带来更多的新成果，使得对唐人唐诗选集与唐诗史的认识更趋全面和细致。

---

① 唐代《搜小玉集》、宋代《文苑英华》等较早著录《汾阴行》诗者，皆作“山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时”。

② 孟棨：《本事诗》，第13页。

《文献通考·乐考》引用《乐书》考述

闫运利（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：《文献通考·乐考》引用《乐书》的方式有两种：一是摘抄式的直接引用，二是参考式的间接引用。二者在文献位置、引用内容等方面存在诸多不同。《乐考》对《乐书》的两种引用，都不是简单的直接抄录或移置换位，而是对引用文献修正、增加、删减、调整顺序后的重新剪裁。这些重新剪裁体现《乐考》引用《乐书》的三个基本原则：一是引用内容与音乐直接相关，二是注重相关内容的客观描述，三是力求行文、语言的简洁与流畅。

关键词：引用方式　重新剪裁　引用原则

作者简介：闫运利，女，1987年生，河北邢台人。现为首都师范大学文学院中国古代文学专业2014级博士研究生，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学及乐府学。

《文献通考》是从历代典章制度出发，以探究与考辨经济、政治、礼乐等相关学术文化为旨归的研究性著作，成书于元成宗大德十一年（1307），共348卷，其中《乐考》21卷[①]。陈旸《乐书》著成于宋哲宗元符三年（1100），着眼于朝廷用乐及相关乐事名物的介绍，共200卷。《乐考》直接引用《乐书》117次，记作“陈氏《乐书》曰”，置于低两

① 马端临在《文献通考·自序》中作“十五卷”，陆晓彤《马端临〈文献通考·乐器考〉史料及史风初探》（《中国音乐》2016年第2期）中依马氏之言作“十五卷”。事实上，《乐考》为二十一卷。马端临将《乐考》之“十五考”误作“十五卷”。

格的“献”①；同时还有约431处间接引自《乐书》，未做任何标示，放在“文”的位置。

关于《乐考》引用《乐书》情况的研究，胡士萃硕士学位论文《〈文献通考·乐考〉引书及按语研究》② 着重考察两书之间的直接引用情况，陆晓彤博士学位论文《〈乐书·八音〉与〈文献通考·八音〉比较与研究》③ 详细谈到《文献通考·八音》对《乐书·八音》的增补与删减情况，但都不够准确和全面。本文主要从引用方式及分布、对引用文献的重新剪裁和《乐考》引用《乐书》的基本原则三个方面详细考察《乐考》引用《乐书》的具体情况。

一 引用方式及分布

《乐考》第一部分“历代乐制”、第二部分“历代制造律吕、律吕制度、度量衡”基本没有引用《乐书》，其余三部分（“乐器、乐悬”“乐歌、乐舞”“俗部乐、散乐百戏、夷部乐”）均有引用，主要引自《乐书》的乐图论部分④。《乐书》作为经部乐类，从文献来源上应属于“文”。但在具体编排上，《乐考》引用《乐书》的内容同时分布在“文”与低两格的“献”，从而形成两种不同的引用方式。

一是摘抄式的直接引用。《乐考》直接引用《乐书》内容，标明“陈

① 《文献通考》中的“文”主要来源于经史、会要及百家传记，旨在用叙事的方式串联历代经济、政治、文化等活动及制度发展的历史史实；“献”主要指臣僚奏疏、诸儒评论及名流燕谈、稗官记录，重在论事证史，用于补充和论证“文”中出现的相关典故、史实；“考”主要指马端临通过文献史料的整合、编排，在叙述史实、论证史实后，对史传记录的可疑之处及诸儒论辩不当的地方，精细研究、深入思考，得出的体会和看法。“文”“献”“考”三种文献，经一个“通”字串联起来，以成《文献通考》。从三种文献的整体排列位置看，顶格书写的为“文”，低一格的为“献”，低两格的为“考”。但在具体的文献编排中，“献”也有低两格的情况，如《乐考》中的“张子曰”“范氏曰”“夹漈郑氏曰”“陈氏《乐书》曰”等诸儒评论即低两格，与“考”并列。

② 胡士萃：《〈文献通考·乐考〉引书及按语研究》，硕士学位论文，河北师范大学，2016。

③ 陆晓彤：《〈乐书·八音〉与〈文献通考·八音〉比较与研究》，博士学位论文，中国音乐学院，2016。

④ 《乐书》主要有两部分：第一是经典训义部分（1~95卷），引用《礼记》《周礼》《诗经》《尚书》《论语》《孟子》等传统经典中与音乐相关的内容一一训义，重在明经；第二是乐图论部分（96~200卷），以生动、形象的图例阐释五声十二律、乐器、乐悬、乐歌、乐舞及吉礼、宾礼、军礼等乐事名物及朝廷用乐情况，旨在正乐。

氏《乐书》曰”，放在低两格“献”的位置。这一方式的引用，《乐考》共117次，其中乐器、乐悬卷83次，乐歌、乐舞卷23次，俗部乐、散乐百戏及夷部乐卷11次。

乐器、乐悬卷直接引用《乐书》次数最多，引用文献大体可分两类：一是总论或专论性质的内容，如金、石、土、革、丝、匏等八音前的总论，雅、胡、俗部前的序论及《琴瑟论》《琴声论》《琴晖论》《琴势论》等专论；二是补充说明性质的内容，《乐考》引之于乐器、乐悬具体条目后，补充说明或直接介绍乐器、乐悬的制作、形制、使用等相关情况。其中第二类引用文献所占比重较大。此外，这些低两格“献”位置的“陈氏《乐书》曰”占据乐器、乐悬七卷内容的主体，而低一格的“献”只有两处[①]。可见在乐器、乐悬卷，低两格的“献”在某种程度上只是替代了低一格“献”补充、论证史实的作用，因属于近代诸儒评论，放在低两格“献”的位置。

乐歌三卷直接引用《乐书》9次，引用内容主要有两类：一是对乐歌相关概念的解释性文献，这类文献有助于理解“文”部分的相关内容，如引用《乐书》对工歌、间歌、合乐等概念的解释可以更好地理解“文”中提到的《鹿鸣》《鱼丽》等乐章的表演方式；二是对重要乐章的评价或考辨性文献，可以增进对相关乐章的了解和认识，如引用《乐书》提出“九德之歌，岂非九夏之乐乎”的疑问让我们重新考虑两者之间的关系，将《乐书》对西汉郊庙乐歌的评价置于《郊祀歌十九章》之后，完善我们对此组乐章的相关认识及对汉武帝“定郊祀之礼”的整体把握。其中以评价、考辨性文献为主。乐舞两卷直接引用《乐书》14次，引用内容同样分两类：一是直接引用《乐书》的考证结果作结论，如《乐考》引《乐书》对《云门大卷》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》《象》《勺》等乐舞的考证；二是直接引用《乐书》的评论性观点做结论，如《乐考》引用《乐书》对舞位的阐释及对北宋舞位不合先王古制的批判，对先王诸后庙室同奏文、武之舞情况的说明及对北宋诸后之室乐舞使用符合先王之制的赞赏。再如引《乐书》内容对周、汉、隋、唐至宋的舞人身份演变过程

---

① 分别为：《乐考九》，宋仁宗时改制大乐，直史馆宋祁所言（第4147~4148页）；《乐考十三》王肃关于郊庙宫悬、乐舞使用的论述（第4251~4252页）。另外，《乐考七》有一处“金铎形如铎，有柄，金舌。木铎形如金铎，稍矮如瓯，有柄木舌”也放在低一格“献”的位置（第4112页），但从具体内容看，不应放在这个位置。

的阐述，提出北宋舞郎之制应摆脱唐制，教之以课试、劝沮之术。其中第一类引用内容所占比重较大。

最后三卷分别介绍俗部乐、散乐百戏、鼓吹、夷部乐及彻乐，直接引用《乐书》11次。俗部乐部分2次直接引用《乐书》，均是对北宋雅乐不兴、俗乐盛行的批判。散乐百戏部分只有1处，直接引用《乐书》对“百戏”的专门论述。鼓吹部分直接引用3次，主要对隋唐鼓吹乐用于宴飨、婚葬的批判、指出北宋羽葆之制与隋唐时期的差异及唐朝“铙鼓”可能是鼓吹铙歌之“鼓”。夷部乐部分主要引自《乐书》乐歌部分的胡部，3次直接引用分别是对四夷乐歌的专论、胡乐曲调的简要介绍及对胡乐盛行的不满。彻乐部分直接引用《乐书》“服不举乐”“祥禫乐作”两处专论，阐述服丧、丧祭时如何用乐的问题。

二是参考式的间接引用。这种情况一般不标明出处，马端临只是选取《乐书》文献材料构成相关内容，散布于“文”部分。这一引用方式，《乐考》中随处可见，但并未引起大家的注意。如《乐考十五》曰：

> 按：历代乐歌，惟南之宋、齐，北之拓跋魏无所考见，此段姑摭《隋书·礼乐志》序数语以括之。前编宋、齐二段皆出陈氏《乐书》，俱言其大概耳。[①]

按语中提到的刘宋、南齐乐歌的概况介绍即出自《乐书》，放在《乐考》的“文”的位置，没有标注出处。再如“青钟、赤钟、黄钟、白钟、黑钟”条，《乐书》原作：

> 昔黄帝作三声，以正五钟：一曰青钟，大音；二曰赤钟，心；三曰黄钟，洫光；四曰景钟，昧其明；五曰黑钟，隐其帝。五声既调，然后作五行。《淮南子》谓“孟秋之日，西馆御女白色，白綵，撞白钟是也”。[②]

---

① 马端临：《文献通考》第142卷，中华书局，2011，第4299页。

② 陈旸：《乐书》第110卷，台湾商务印书馆影印《文渊阁四库全书》，1986，第211册，第453页。

《乐考七》作：

> 昔黄帝作五声，正五钟：一曰青钟，大音；二曰赤钟，心声；三曰黄钟，洒光；四曰景钟，昧其明；五曰黑钟，隐其常。五声既调，然后作五行。《淮南子》谓"孟秋之月，西宫御女白色，衣白缕，撞白钟是也"。[①]

对比可见，《乐考》与《乐书》有六处不同：一是"五声"，《乐书》作"三声"；二是"正五钟"，《乐考》加"以"；三是"心声"，《乐书》无"声"；四是"孟秋之月"，《乐书》作"孟秋之日"；五是"西宫"，《乐书》作"西馆"；六是"衣白缕"，《乐书》无"衣"。第一处显然是《乐书》记载失误，因为下文提到"五声既调"，《乐考》予以改正；第二处有无"以"字没有任何影响；第三处可能是排版刻印原因，"声"字缺，《乐考》将其补全；第四、五、六处，根据《乐考》校勘记[②]可知，《乐考》原作"孟秋之日，西馆御女白色，衣白缕"，与《乐书》记载一致。中华书局版《乐考》是根据《淮南子·时则训》改补的。可见这段"文"部分的内容也是出自《乐书》，只是没有标明出处而已。

由此可见，《乐考》对《乐书》的引用不只那些常见的"陈氏《乐书》曰"，还有一些未标明出处，混杂于"文"部分的间接引用。经仔细比对《乐考》与《乐书》，这一方式的引用约431处[③]，其中乐器、乐悬卷275处，乐歌、乐舞卷79处，俗部乐、散乐百戏卷77处。

这些间接引用整体上可分为两类：一是乐器、乐悬卷及乐舞卷、散乐百戏和夷部乐卷，这三部分引用《乐书》比较频繁和集中，多依照《乐书》相关内容逐条抄录。如乐器、乐悬七卷对"青钟""金镈"等275条乐器、乐悬条目几乎逐一引用，乐舞两卷对"帔舞""大定舞"等舞蹈，"相""皮弁"等舞器、舞衣及各朝乐舞概况等72条内容详尽摘录。散乐百戏一卷间接引用《乐书》26处，对排闼戏、角力戏、嗔面戏等22类百戏的本事源流、表演方式及表演效果进行细致描述。夷部乐一卷间接引用《乐书》49次，主要围绕乐歌的表演时间、场合及所用乐器、乐舞等内容，

---

① 马端临：《文献通考》第134卷，第4107页。

② 马端临：《文献通考》第134卷注68，第4125页。

③ 具体条目及文献位置见文后附录。

详细介绍东夷、西戎、南蛮、北狄之乐。二是乐歌卷和俗部乐卷，这两部分内容间接引用《乐书》次数极少，所引皆为概括、总结性的论述。如乐歌卷只是引用《乐书》对刘宋、南齐、隋、后梁、后唐、后晋、后周乐歌的整体介绍，简单说明各时期乐歌的发展及留存概况。俗部乐一卷仅 2 次间接引用《乐书》，对唐朝教坊俗乐的盛况进行大致勾勒。

综上所述，《乐考》引用《乐书》有直接、间接两种方式，二者在文献位置、引用内容等方面存在诸多不同。其中间接引用的内容所占比重较大，但因未做任何标示，混杂于各种文献史料当中，容易被忽略不计。我们考察两书之间的引用关系时，应予以高度重视。另外，第二种引用情况的发现更可见陈旸《乐书》对《乐考》不可替代的文献参考价值及其在当时足资借鉴的重要地位。

二　引用文献之重新剪裁

《乐考》对《乐书》的两种引用，都不是一味地照抄和模仿，而是主动根据内容的需要和编纂者的想法进行有意识地重新剪裁。或修正个别字词，或增加相关内容，或重新编排顺序，或删减不当阐释，并依次按照《乐考》的编纂体例放入“文”“献”“考”的不同位置。下文主要以《乐考》引用《乐书》的第二种方式为例依次做详细说明。

（一）修正个别字词

《乐考》引用《乐书》时，对个别字词的修正有两种：一是由字形相似造成的传抄讹误。如上文提到的“三声”改作“五声”，《乐考七》“编钟”条改“僧度”为“僧虔”，《乐考七》“龙头角”条改“相玄制龙角”为“桓玄制龙角”，《乐考七》“鸣钟”条改“子毋相感”为“子母相感”，《乐考八》“胡缶”条改“李其曰”为“李斯曰”，《乐考十八》“北周乐舞”条改舞蹈“大漢”为“大濩”，等等；二是与史实不符的信息错误。如《乐考九》“路鼓”条改“圣朝景祐中，太宗诏太常”为“圣朝景祐中，仁宗诏太常”，《乐考十八》“陈乐舞”条改“文帝天禧五年”为“文帝天嘉五年”，等等。

（二）增加相关内容

《乐考》对引用《乐书》内容的增补，主要有三项。

一是添加乐器形制的相关介绍。这种情况在乐器卷中随处可见，如《乐考九》：

> 交龙鼓　以交龙为笋虡，下有趺，中悬鼓。
>
> 抱鼓　桴鼓其制如大鼓，下有趺。
>
> 熊罴鼓下虡如衣架，中悬鼓。
>
> 教坊鼓　其制如大鼓，蟠龙匝鞚，有架有趺。[1]

"以交龙为笋虡，下有趺，中悬鼓""其制如大鼓，下有趺"等描述乐器形制的文字，暂未查出引自何处。对比《乐书》中的图像发现，这可能是《乐考》在引用过程中选择性地将图像转作文字，对乐器外形等加以形象描述，在某种程度上弥补无图的缺憾。"交龙鼓""抱鼓""熊罴鼓""教坊鼓"图像[2]如图1所示。

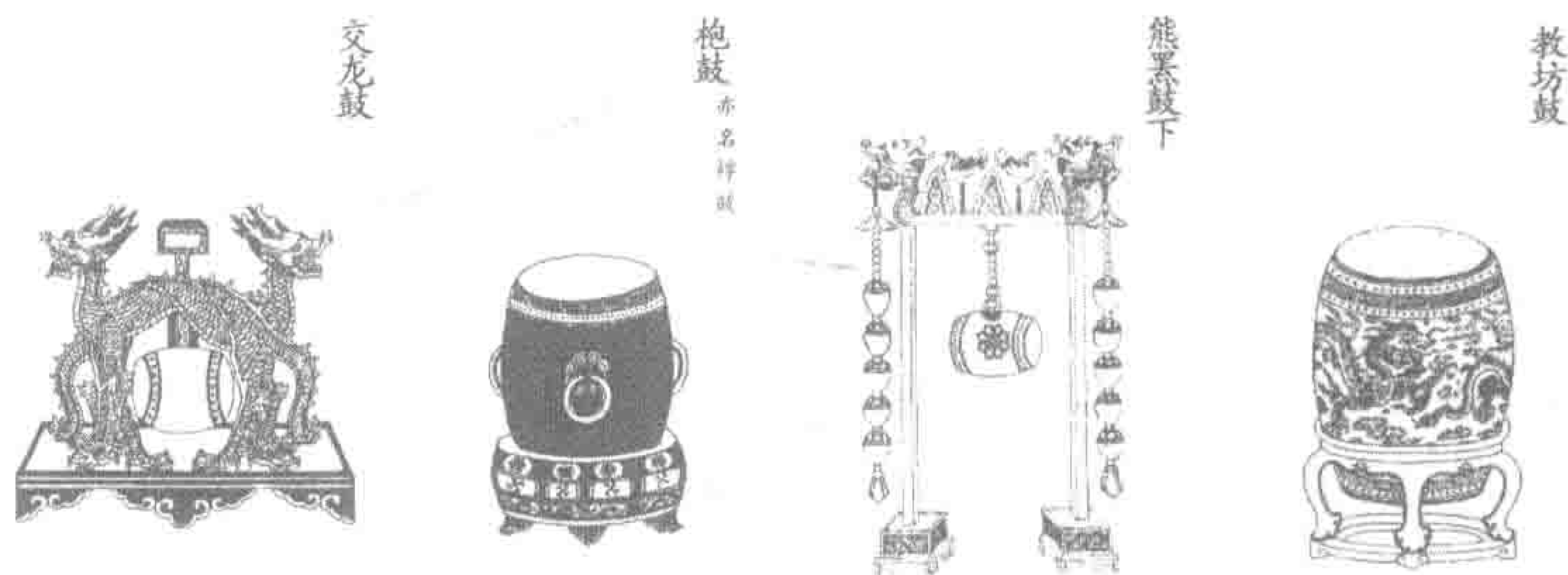


图 1

再如"钟笋""钟虡""磬虡""树羽""璧翣"条，《乐书》卷一百二十四只有图像，《乐考十七》一一转作文字予以描述。

二是补全引用原书的内容。如《乐书》引用《周礼》《礼书》等内容，均作摘抄式的片段截取。《乐考》在引用时，根据内容需要将其补全。如《乐考七》：

> 陈氏《礼书》曰："〈典同〉：'凡为乐器，以十有二律为之度数。'单穆公曰：'先王之制钟也，大不出钧，重不过石，律、度、

① 马端临：《文献通考》第136卷，第4159~4160页。

② 陈旸：《乐书》第139卷，第639、642、645页。

> 量、衡于是乎生。’则乐器待律然后制，而律度又待钟然后生。……鼓间径六，而长亦六。郑氏以为此钟口十……贾公彦曰：‘律各倍半以为钟’……以其一为厚薄，其说误矣。”①

《典同》所言和郑氏、贾公彦言乃《乐书》原引内容，中间部分则是《乐考》所补充。

三是补充文献出处。如上例所示，《乐书》引用其兄陈祥道《礼书》，未做任何注明。《乐考》引用这段内容时，补充“陈氏《礼书》曰”。

（三）重新编排顺序

引用文献顺序的重新编排大致有两种情况：一是针对《乐书》中的同段材料，根据行文的不同需要，分别编入“文”“献”“考”；二是同则材料内部调换表达语序，以求行文叙述更加简练。第一种如上述《乐考七》“青钟、赤钟、黄钟、白钟、黑钟”条，前半部分内容《乐考》引作“文”，《淮南子》之后的《尚书大传》引作下文的“献”：

> 陈氏《乐书》曰：“《尚书大传》：‘天子左五钟，右五钟。出撞黄钟，右五钟皆应，然后太师奏登车，告出也；入撞蕤宾，左五钟皆应，然后少师奏登堂就席，告入也。’由是观之，黄钟所以奏《肆夏》也；蕤宾所以奏《采齐》也。出撞阳钟而阴应之，是动而节之以止；入撞阴钟而阳应之，是止而济之而动。《易序卦》‘物不可以终动，不可以终止’之意也。……岂效古《采齐》《肆夏》之制欤？”②

这段记载，《乐考》直接引用《乐书》，但也有三处记载不同：一是“出撞黄钟，右五钟皆应”，《乐书》原作“左五钟皆应”；二是“然后太师奏登车”，《乐书》原作“然后少师奏登车”；三是《易序卦》中“物不可以终动”“不可以终止”两句，《乐书》原分两次引用，《乐考》合并一处。根据《乐考》校勘记可知③，第一、二处《乐考》原作“左五钟皆

① “陈氏《礼书》”乃陈旸之兄陈祥道所著，陈旸在《乐书》中多有引用。马端临《文献通考》第134卷，第4099~4100页。

② 马端临：《文献通考》第134卷，第4109页。

③ 马端临：《文献通考》第134卷注74、75，第4125页。

应”“然后少师奏登车”，与《乐书》记载一致，中华书局版的《乐考》是根据《尚书大传》修改的；第三处调整了具体内容的表述顺序，即第二种情况。同例如“云花黄鼓、云花白鼓”条，《乐书》原作：

> 天子郊祀庙享用云花黄鼓四，吉礼故也；山陵用云花白鼓二，凶礼故也。[①]

《乐考九》作：

> 天子郊祀庙享用云花黄鼓四，山陵用云花白鼓二，吉凶礼也。[②]

可见，无论是直接摘抄还是间接引用，《乐考》在引用《乐书》的基础上，主动调整相关内容的编排顺序和表述语序，以求文章的简洁或便于记载。

（四）删减不当阐释

《乐考》对《乐书》的删减处理主要有两大类。一类是适当删减与所述乐事无关的内容，主要是故事性较强的叙事、相关度不高的多余阐释及与音乐毫无关系的乐事条目。故事性较强的叙事主要指介绍乐器时涉及的本事溯源。如“华钟”条，《乐书》原作：

> 张衡曰：“发鲸鱼，铿华钟。”薛综以为凡钟欲令大鸣，故作蒲牢于上，所以击之者，鲸鱼有象刻文，故曰华钟也。晋都洛中丙申春，翰林学士王仁裕夜直，闻禁中蒲牢发声，如打顶脑间，其钟忽撞，作破裂索索之声，旬余矣。既而中春，晋帝果幸梁汴，石渠金马移在别宫，迄今十三年矣，索索之兆，信有验焉。[③]

《乐考七》省去王仁裕夜闻钟声之事：

> 张衡曰：“发鲸鱼，铿华钟。”薛综以为凡钟欲令大鸣，故作蒲牢

---

① 陈旸：《乐书》第139卷，第640页。
② 马端临：《文献通考》第136卷，第4159页。
③ 陈旸：《乐书》第133卷，第597~598页。

于上，所以击之者，鲸鱼有象刻文，故曰华钟也。[1]

又“古缶”条，《乐书》原作：

土音缶，立秋之音也，古者盎谓之缶。……昔秦、赵会于渑池，秦王为赵王击缶，亦因是已，孰谓始于西戎乎？先儒之说，一何疏邪！徐干曰：“听黄钟之音，知击缶之细。”则缶之乐，特其器之细者欤！秦王与赵王会渑池，蔺相如从。秦王曰：“寡人闻赵王好音，请奏瑟。”赵王鼓瑟，秦御史书曰：“某年某月，秦王命赵王鼓瑟。”相如亦进缶秦王，秦王不怿为一击之。相如亦命赵御史书曰：“某年某月，赵王使秦王击缶。”一曰形如瓦盆，一曰形如覆盆，以□击之。[2]

《乐考八》省去渑池之会的介绍：

土音缶，立秋之音也，古者盎谓之缶。……昔秦、赵会于渑池，赵王为秦王击缶，亦因是已，孰谓始于西戎乎？先儒之说，一何疏邪！徐干曰：“听黄钟之音，知击缶之细。”则缶之乐，特其器之细者欤！[3]

再如“瓦琵琶”条，《乐书》原作：

晋阮咸善弹琵琶，后有发咸冢者，得琵琶，以瓦为之，时人多不识之。以琴合调，大抵异器而同音也。昔王保义有女善弹琵琶，梦异人授之乐曲，其声清越，类于仙家。紫云之亚马，其所传之曲有道调宫、玉宸宫、夷则宫、神林宫、蕤宾宫、无射宫、元钟宫、黄钟宫、散水宫、仲吕宫。……人间有《凉州》《伊州》《胡渭州》《甘州》《绿腰》《莫靼》《倾盃乐》《安公子》《水牯子》《阿滥□》之属，凡二百余曲。所异者徵调中弹《湘妃怨》，哭□□□□颜回常时。胡琴不弹徵调而已，真异事也。[4]

---

① 马端临：《文献通考》第134卷，第4117页。
② 陈旸：《乐书》第115卷，第482页。
③ 马端临：《文献通考》第138卷，第4138~4139页。
④ 陈旸：《乐书》第137卷，第628页。

《乐考八》省去王保义之女善弹琵琶之事：

> 晋阮咸善弹琵琶，后有发咸冢者，得琵琶，以瓦为之，时人多不识之。以琴合调，大抵异器而同音也。[①]

此类描述性、故事性的叙事，乐器介绍中常出现。如“清角”条蔡文姬善琴知音之事，“十七管竽”条齐宣王悦南郭吹竽之事，等等。有的是《乐书》正文，有的是正文下的小注；有些是确有其事，有些是逸事传闻。《乐考》在引用时均特意删去，以求行文的简练与内容的切实可信。

相关度不高的多余阐释。如“风铎”条，《乐书》原作：

> 后周世宗朝，长孙绍远初为太常，广造乐器，无不克谐，惟黄钟不调，居尝患之。后因闻浮屠氏三层上鸣铎声，雅洽宫调，取而配奏之，果谐韵矣。观隋代太常宗庙雅乐，唯作大吕，废黄钟。何妥奏而用之，可谓深于古制者矣。开皇中，郑译等定乐，初为黄钟调，非不善也。而万宝常反以为亡国之音，请以水尺为律，以调器声下郑译二律。太常善声者，多排毁之，不亦宜乎！[②]

材料中举隋朝例子谈论“黄钟不调”的具体问题，与“风铎”乐器本身关系不大，故《乐考七》将其删去：

> 后周世宗朝，长孙绍远初为太常，广造乐器，无不克谐。惟黄钟不调，居尝患之。后因闻浮屠第三层上鸣铎声，雅合宫调，取而配奏之，果谐韵矣。[③]

又“玉鼓”条，《乐书》原作：

> 《春秋孔演图》：“有人金卯兴于丰，击玉鼓，驾六龙。”然则鼓盖有以玉为之者矣。先王之论玉，以谓其声清越，以长乐也。裁之为

① 马端临：《文献通考》第135卷，第4141页。
② 陈旸：《乐书》第134卷，第602页。
③ 马端临：《文献通考》第134卷，第4118页。

佩，左徵角，右宫羽，自然之乐，固已存乎其中矣。古有玉笛、玉箫、玉管、玉磬，皆取诸玉，亦奚不可为鼓哉?[①]

《乐书》偏爱“先王之制”“先王之论”“先儒以为”，但有些论述与所谈之事并无关系。如材料中“先王之论玉”与“玉鼓”之形制、使用等并无太大关联。《乐考八》删去：

《春秋孔演图》：“有人金卯兴于丰，击玉鼓，驾六龙。”然则鼓盖有以玉为之者矣。[②]

再如“次大琴”条，《乐书》原作：

古者大琴二十弦，次者十五弦，其弦虽多少不同，要之本于五声一也。盖众器之中，琴德最优。故柳世隆善弹琴，世称柳公双璅为士品第一。[③]

《乐书》举柳世隆谈琴德，与次大琴的特点等也无关系。故《乐考十》删去：

古者大琴二十弦，次者十五弦，其弦虽多少不同，要之本于五声一也。[④]

其他，如《乐考八》“玉律”条删去关于“玉”的阴阳之论，《乐考十》“十二弦琴”条删去关于“古人造曲之意”的阐述，等等。限于篇幅，文中不再一一举例。

与音乐毫无关系的乐事条目。如“悬琴”条，《乐书》有：

昔师经以琴撞魏文侯，文侯曰：“卿何鲜礼之甚也?”经对曰：

---

① 陈旸：《乐书》第136卷，第614页。

② 马端临：《文献通考》第135卷，第4136页。

③ 陈旸：《乐书》第119卷，第507页。

④ 马端临：《文献通考》第137卷，第4171页。

> "臣撞桀纣之君，非撞陛下也。"文侯韪之，乃悬琴于门，为终身之戒。若师经可谓善危言之臣，文侯可谓善受尽言之君矣。[①]

可见悬琴乃魏文侯悬挂于门，作为时刻警示自己的器物，并不是用于音乐演奏的乐器。与音乐无关，故《乐考》引用时将此条省去。

另外，删减的内容还有两小类。一是介绍夷部乐时的地理位置等信息，以"阇婆、三佛齐、占城"为例，《乐书》原作：

> 阇婆　阇婆国在南海中，东至昆仑国，南至大食国，西北至勃泥、三佛齐等国。其俗有名而无姓，其乐有横笛、鼓板，亦能舞。
>
> 三佛齐　盖南蛮之别种，与占城为邻。国中文字用梵书，以其王指环为印。其乐有小琴、小鼓、昆仑奴、踏曲为乐。其歌可知矣。
>
> 占城　在中国之西南，其风俗大抵与大食国相类。每岁四月有游船之戏，七月集民作歌乐禳灾，答谢天道。其乐器有胡琴、笛鼓、大鼓焉。[②]

《乐考二十一》删改后：

> 阇婆　其乐有横笛、鼓板，亦能舞。
>
> 三佛齐　其乐有小琴、小鼓、昆仑奴、踏曲为乐。
>
> 占城　其俗四月有游船之戏，七月集民作歌乐禳灾，答谢天道。其乐器有胡琴、笛鼓、大鼓。[③]

可见三国的地理位置、风俗、文字等信息，《乐考》均删去。附国、哥罗国等其他各国的音乐情况介绍均是如此。二是重复的阐述，主要指《乐书》在不同的位置对同一问题的重复阐述，《乐考》只用其一，余者删去。如：

> 夫琴者，君子常御不离于身。非若钟鼓陈于宗庙，列于笋虡也。

---

① 陈旸：《乐书》第141卷，第652页。

② 陈旸：《乐书》第159卷，第735页。

③ 马端临：《文献通考》第148卷，第4443页。

其声大者不喧哗而流漫，其声小者不湮灭而不闻，故足以和人意气，感发善心也。[1]

这段材料，《乐书》在“大琴、中琴、小琴”条和《琴声论》均有使用，《乐考》引用时只在“大琴、中琴、小琴”条予以保留，《琴声论》中省去。以上几类内容的存在一定程度上也印证了陈振孙《直斋书录解题》中所说的“《乐书》博则博矣，未能免于芜秽也”[2]。《乐考》在引用时适当删减，使行文叙述更简洁、观点更突出。

第二大类是删除极具主观色彩的个人化评价，这部分内容主要分为具有明显个人化表述特征的评判和带有强烈自我礼乐观念及政治立场的论说两种类型。前者诸如“可不禁之哉?”“岂皆有所传闻然邪?”“岂表人之侈心乎?”“彼其侈心如此，其可法后世邪?”“岂非善正救之臣乎?”“何其怪邪?”“其谓之步不亦可乎?”等。这些评判多附于所述乐事之后，以短小意简的反问句式表达个人看法。此类评判比较随意，大多不成定论。这种表述方式在《乐书》中经常出现，可能只是陈旸在编纂《乐书》时个人化的表达习惯而已。因此《乐考》在引用时删去，并不影响行文理解，同时更突显《乐考》作为史政类著述的客观性和学术类著作的严谨性。

第二种类型是陈旸基于自己的礼乐观念和政治立场做出的主观论说。陈旸推崇雅乐，主张诗乐复古、治国兴邦，作《乐书》希望规范朝廷用乐；同时以主观证应之说阐述“乐与政通”，认为帝王之音乐喜好与政治的衰亡直接相关。因此《乐考》在引用《乐书》时，将涉及朝廷用乐规范和批判帝王好乐误国的内容删去。谈到朝廷用乐规范的如“掆鼓”条，《乐书》原作：

隋大驾鼓吹有掆鼓，长三尺……太常鼓吹前部用之。中宗时，欲自妃主及五品以上母妻婚葬之日，特给鼓吹，宫官亦然，是不知鼓吹之作，本为军容也。昔黄帝涿鹿有功，以为警卫，钲鼓有《灵夔吼》《雕鹗争》《石坠崖》《壮士怒》之类。自昔功臣备礼得用之矣，今夫郊祀天地唯有宫悬而无案架，则知军乐之用，尚不给于神祀，况可接

---

① 陈旸：《乐书》第143卷，第655页。

② 纪昀总纂《四库全书总目提要》第38卷，河北人民出版社，2000，第1011页。

于闺闱者哉？[①]

《乐考九》删去中宗给祀鼓吹不当之事：

隋大驾鼓吹有㧐鼓，长三尺……太常鼓吹前部用之。[②]

同例如《乐考九》“连鼓”条删去唐鼓吹乐使用不当之事，《乐考十一》“龙头笛”条删去对梁祭太庙时不作鼓吹的评价，“短箫”条删去对鼓吹应授予有功之人的讨论，《乐考十八》“长寿舞”条删去对武后所用乐舞人数不当的批判，等等。

被批判好乐误国的帝王主要有汉元帝、汉灵帝、陈后主、隋炀帝及唐玄宗等，其中尤以唐玄宗最多。如“大箜篌、小箜篌”条，《乐书》原作：

刘熙《释名》曰：“箜篌，师延所作，靡靡之乐，盖空国之侯所存也。……教坊虽亦有人，能者未有一二尔。”《幽明录》述陈女阿登善弹箜篌，亦异事也。唐教坊谢大善歌，尝唱《乌夜啼》。明皇亲御箜篌和之，以帝王之尊亲御胡人之乐，何其失君之体也。[③]

《乐考十》删去陈女阿登善弹箜篌之异事及对唐玄宗亲御箜篌的责备：

刘熙《释名》曰：“箜篌，师延所作，靡靡之乐，盖空国之侯所存也。……教坊虽亦有人，能者未有一二尔。”[④]

同例还有《乐考十》“竖箜篌”条批判汉灵帝好夷乐、唐玄宗善羯鼓以致误国，《乐考十一》“雅笛”条、《乐考二十》“散乐”条指责唐玄宗沉溺于胡俗音乐及藩邸内养之乐，均删去。另外，对唐玄宗好乐致祸的批判也累及宋璟，如“羯鼓”条，《乐书》有：

① 陈旸：《乐书》第138卷，第629页。
② 马端临：《文献通考》第136卷，第4155~4156页。
③ 陈旸：《乐书》第128卷，第565页。
④ 马端临：《文献通考》第137卷，第4176~4177页。

臣尝观齐鲁夹谷之会，齐侯作夷乐以悦鲁君。孔子必历阶而斥去之，盖夷乐不可乱华如此。又况宋璟之相明皇，躬亲悦之，以启君心之淫乎？已而卒有戎羯安氏之祸，诚一时君臣有以召之也。由是观之，明皇之失肇自宋璟。然则宋璟有不为仲尼罪人乎？杜鸿渐盖尝酣奏之，猨鸟飞犬羊变态，虽曰能之，君子不贵也。[①]

《乐考九》将之省去。再如《乐考十》"搊琵琶"条指责宋璟以羯鼓取悦唐玄宗，同样删去不用。

总而言之，《乐考》在引用《乐书》过程中，修正个别字词，增加乐器形制介绍、补充引用内容及文献出处，重新编排引用顺序、表达语序，删减与所述乐事无关内容及主观个人化的评判，主动根据内容的需要和编纂者的想法进行有意识地重新剪裁。这一剪裁正体现了《乐考》引用《乐书》遵循的基本原则。

三 《乐考》引用《乐书》的基本原则

通过《乐考》对《乐书》引用文献的重新剪裁，我们可以发现《乐考》引用《乐书》遵循的三个基本原则。

一是引用内容与音乐直接相关。《乐考》在引用《乐书》过程中，适当删减描述性、故事性较强的叙事、相关度不高的多余阐释、介绍性质的地理信息、与音乐本身无关的乐事条目及重复出现的论述等，这些内容均与音乐无直接关系。再者，从《文献通考》的命名来看，中心应在"考"。其中"考"的具体方法为"通"，"考"的直接来源或依据为"文"与"献"。对于《乐考》而言，"考"的具体对象为"乐"，是与"乐"直接相关的音乐历史、音乐制度及乐歌、乐舞、乐器等音乐活动。因此马端临在为《乐考》选择"文"与"献"时，有意识地剔除与音乐无关的内容，这也是《乐考》引用其他文献时遵循的主要原则。

二是注重相关内容的客观描述。《乐考》引用《乐书》时，保留乐歌、乐舞、乐器等乐事名物的本身属性，如各种乐器的形制、使用，乐歌、乐舞的发展、表演等内容。《乐书》中与之相违的主观色彩浓厚的个人评判

① 陈旸：《乐书》第127卷，第553页。

与论说则删除不用，如代表陈旸明确编纂目的的朝廷用乐情况的介绍，具有明显主观证应倾向的帝王好乐误国的批判。此外，从《文献通考·自序》也可知，马端临是以一个儒生、学者的视角，从历代典章制度出发，探究、考辨经济、政治、礼乐等相关学术文化，追求"集著述之大成"的学术理想。因此，《文献通考》中"考"的主要特点为客观、严谨，作为"考"的主要依据的"文"与"献"的选择与描述也必然是客观真实的，这也是《乐考》引用其他文献时要遵循的基本原则。

三是力求行文、语言的简洁与流畅。《乐考》引用《乐书》，内容上关注"乐"之本身，文献的选择与描述上注重客观真实，而在整体的行文表述上则追求简洁与流畅。这一原则主要体现在第二部分中表述顺序的调整和繁芜内容的删除上，另外还表现在对同则文献的不同描述上。如"编钟"条描述宋沇光宅寺塔闻铎声，《乐书》原作：

> 昔宋沇为太常丞，尝待漏光宅寺，闻塔上风铎声，倾听久之。因登塔历扣之得一铎，往往无风自摇，洋洋乎有闻矣，摘而取之，果姑洗编钟。[①]

《乐考七》作：

> 昔宋沇登光宅寺塔，见铎一，无风自摇，洋洋有闻，摘而取之，果姑洗编钟。[②]

可见，《乐考》将《乐书》叙述、描绘性的词汇省去，只陈述相关事实，力求行文简洁。又如"荔枝"条谈到其由来时，《乐书》原作：

> 其自侍御史尉迟君与之，始乎尉迟君与之所成，其断自长乐冯端乎？唐人冯宿述之以诏，后世是物不自异，宏之其在人乎？[③]

《乐考十》对之总结概括后，更加简单明了：

---

① 陈旸：《乐书》第133卷，第595页。

② 马端临：《文献通考》第134卷，第4115页。

③ 陈旸：《乐书》第141卷，第651页。

侍御史尉迟君与长乐冯端始为之，冯宿述之。[1]

此外，《乐考七》“小铜鼓”条、《乐考八》“玉琴”条、“玉方响”条、“鼓盆”条等均为此类。

结 语

丰富的文献引用是《文献通考》最显著的特征。陈旸《乐书》是《乐考》最直接的文献来源，对《乐考》有着不可替代的文献参考价值。《乐考》引用《乐书》有直接、间接两种方式，二者在文献位置、引用内容等方面存在诸多不同。《乐考》引用《乐书》时，或修正个别字词，或增加相关内容，或重新编排顺序，或删减不当阐释，是对引用文献有意识的重新剪裁。这一重新剪裁体现了《乐考》引用《乐书》过程中遵循的三个基本原则：一是引用内容与音乐直接相关，二是注重相关内容的客观描述，三是力求行文、语言的简洁与流畅。这些引用原则同时也是《乐考》引用《通典·乐典》等其他文献时遵循的重要原则。

附 录

<table>
<tr><th>序号</th><th>《乐考》
具体条目</th><th>《乐书》
文献位置</th><th>序号</th><th>《乐考》
具体条目</th><th>《乐书》
文献位置</th></tr>
<tr><td>1</td><td>青钟</td><td>卷一百十</td><td>5</td><td>金铎</td><td>卷一百十一</td></tr>
<tr><td>2</td><td>金錞</td><td>卷一百十一</td><td>6</td><td>木铎</td><td>卷一百十一</td></tr>
<tr><td>3</td><td>金镯
金钲
丁宁</td><td>卷一百十一</td><td>7</td><td>方响
铁响</td><td>卷一百二十五</td></tr>
<tr><td rowspan="3">4</td><td rowspan="3">大金铙
小金铙
小钲</td><td rowspan="3">卷一百十一</td><td>8</td><td>编钟</td><td>卷一百二十五</td></tr>
<tr><td>9</td><td>正铜钹</td><td>卷一百二十五</td></tr>
<tr><td>10</td><td>铜钹</td><td>卷一百二十五</td></tr>
</table>

① 马端临：《文献通考》第137卷，第4181页。

续表

序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置	序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置
11	铜铙	卷一百二十五	38	将于	卷一百三十四
12	铜钲	卷一百二十五	39	铁笛	卷一百三十四
13	铜角	卷一百二十五	40	铜管	卷一百三十五
14	龙头角	卷一百二十五	41	铜琵琶	卷一百三十五
15	大铜鼓	卷一百二十五	42	鼓吹钲	卷一百三十五
16	中铜鼓	卷一百二十五	43	警严钲	卷一百三十五
17	小铜鼓	卷一百二十五	44	刁斗、枪枪	卷一百三十五
18	铁拍板	卷一百二十五	45	铜角	卷一百三十五
19	铜锣	卷一百二十五	46	铜磬、铜钵	卷一百三十五
20	编钟	卷一百三十三	47	铜虡	卷一百三十五
21	大镈	卷一百三十三	48	铁磬	卷一百三十五
22	博山钟	卷一百三十三	49	铁簧	卷一百三十五
23	飞廉钟	卷一百三十三	50	金管	卷一百三十五
24	仪钟	卷一百三十三	51	铜律	卷一百三十五
25	衡钟	卷一百三十三	52	巷	卷一百十二
26	古文钟	卷一百三十三	53	编磬十六枚	卷一百二十六
27	千石钟	卷一百三十三	54	编磬	卷一百三十六
28	九乳钟	卷一百三十三	55	石鼓	卷一百三十六
29	平陵钟 杜陵钟	卷一百三十三	56	玉鼓	卷一百三十六
			57	石钟	卷一百三十六
30	华钟	卷一百三十三	58	玉律	卷一百三十六
31	鸣钟	卷一百三十三	59	玉琯	卷一百三十六
32	哑钟	卷一百三十三	60	玉笙	卷一百三十六
33	方响	卷一百三十四	61	紫玉箫 白玉箫	卷一百三十六
34	单铎、双铎	卷一百三十四			
35	风铎	卷一百三十四	62	玉琴	卷一百三十六
36	车铎、贾铎	卷一百三十四	63	玉笛	卷一百三十六
37	铜铎	卷一百三十四	64	瑶虡	卷一百三十六

续表

序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置	序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置
65	玉方响	卷一百三十六	92	羯鼓	卷一百二十七
66	神钲	卷一百三十六	93	羯鼓中	卷一百二十七
67	石角	卷一百三十六	94	羯鼓下	卷一百二十七
68	瓦鼓	卷一百十五	95	檐鼓	卷一百三十五
69	古缶	卷一百十五	96	都昙鼓	卷一百三十五
70	雅埙、颂埙	卷一百十五	97	毛员鼓	卷一百三十五
71	胡缶	卷一百二十六	98	答腊鼓	卷一百三十五
72	七孔埙	卷一百三十七	99	答腊鼓中	卷一百三十五
73	八缶	卷一百三十七	100	答腊鼓下	卷一百二十七
74	八孔埙	卷一百三十七	101	鸡娄鼓上	卷一百二十七
75	水盏九	卷一百三十七	102	鸡娄鼓下	卷一百二十七
76	拊瓶 扣甕击瓯	卷一百三十七	103	魏鼓	卷一百二十七
			104	鞞牢	卷一百二十七
77	击壤	卷一百三十七	105	密须鼓	卷一百二十七
78	鼓盆	卷一百三十七	106	鼓拌	卷一百二十七
79	土鞚	卷一百三十七	107	掆鼓	卷一百三十八
80	腰鼓	卷一百三十七	108	羽葆鼓	卷一百三十八
81	瓦琵琶	卷一百三十七	109	警鼓	卷一百三十八
82	足鼓	卷一百十六	110	铙鼓	卷一百三十八
83	雷鼓、雷鼗	卷一百十六	111	节鼓	卷一百三十八
84	灵鼓、灵鼗	卷一百十六	112	鹭鼓	卷一百三十八
85	路鼓、路鼗	卷一百十六	113	鹤鼓	卷一百三十八
86	夔鼓	卷一百十七	114	鼍鼓	卷一百三十八
87	鼗、料	卷一百十七	115	连鼓	卷一百三十八
88	鼙鼓	卷一百十七	116	方鼓	卷一百三十八
89	晋鼓	卷一百十七	117	朝鼓	卷一百三十八
90	提鼓	卷一百十七	118	大鼓	卷一百三十九
91	朔鼓	卷一百十八	119	常用大鼓	卷一百三十九

续表

序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置
120	中鼓、小鼓	卷一百三十九
121	抱鼓、桴鼓	卷一百三十九
122	交龙鼓	卷一百三十九
123	三杖鼓 头鼓 聒鼓 和鼓	卷一百三十九
124	云花黄鼓 云花白鼓	卷一百三十九
125	青鼓 赤鼓 黑鼓	卷一百三十九
126	熊罴鼓上	卷一百四十
127	熊罴鼓下	卷一百四十
128	漏鼓、街鼓	卷一百四十
129	唐鼓	卷一百四十
130	黄钟鼓	卷一百四十
131	夏至鼓 冬至鼓	卷一百四十
132	圣鼓	卷一百四十
133	散鼓	卷一百四十
134	教坊鼓	卷一百四十
135	抚拍	卷一百四十
136	青角 赤角 黑角	卷一百四十
137	次大琴	卷一百十九
138	十二弦琴	卷一百十九
139	两仪琴	卷一百十九
140	步	卷一百二十
141	胡琴	卷一百二十八
142	奚琴	卷一百二十八
143	匏琴	卷一百二十八
144	胡瑟	卷一百二十八
145	大箜篌 小箜篌	卷一百二十八
146	竖箜篌	卷一百二十八
147	卧箜篌	卷一百二十八
148	凤首箜篌	卷一百二十八
149	搊琵琶	卷一百二十九
150	大琵琶 小琵琶	卷一百二十九
151	秦汉琵琶	卷一百二十九
152	昆仑琵琶	卷一百二十九
153	蛇皮琵琶	卷一百二十九
154	屈茨琵琶	卷一百二十九
155	卧筝 搊筝 弹筝	卷一百二十九
156	颂琴	卷一百四十一
157	击琴	卷一百四十一
158	一弦琴	卷一百四十一
159	十三弦琴 二十七弦琴	卷一百四十一
160	月琴	卷一百四十一
161	素琴、素瑟	卷一百四十一
162	清角等	卷一百四十一
163	“右诸琴”条	卷一百四十一

续表

序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置
164	响泉 韵磬	卷一百四十一
165	荔枝	卷一百四十一
166	百纳琴	卷一百四十一
167	伏羲琴等	卷一百四十二
168	蕃瑟、雅瑟	卷一百四十四
169	十九弦瑟 二十七弦瑟 黄钟瑟	卷一百四十四
170	平清瑟	卷一百四十四
171	静瑟	卷一百四十四
172	宝瑟	卷一百四十四
173	太一乐	卷一百四十四
174	天宝乐	卷一百四十四
175	双凤琵琶	卷一百四十五
176	金缕琵琶	卷一百四十五
177	直颈琵琶 曲颈琵琶	卷一百四十五
178	大忽雷琵琶 小忽雷琵琶	卷一百四十五
179	阮咸琵琶	卷一百四十五
180	八弦琵琶	卷一百四十五
181	五弦筝 十二弦筝 十三弦筝	卷一百四十六
182	银装筝	卷一百四十六
183	云和筝	卷一百四十六
184	鹿爪筝	卷一百四十六
185	轧筝	卷一百四十六
186	鼓筝	卷一百四十六
187	击筑	卷一百四十六
188	乐准	卷一百四十六
189	十七管竽 十九管竽 二十三管竽	卷一百三十一
190	埒竽	卷一百三十一
191	雅簧	卷一百三十一
192	竹簧	卷一百三十一
193	胡芦笙	卷一百三十一
194	胡管	卷一百三十一
195	竽笙	卷一百五十
196	凤翼笙	卷一百五十
197	义管笙	卷一百五十
198	云和笙	卷一百五十
199	十七管笙	卷一百五十
200	十二管笙	卷一百五十
201	十二月笙	卷一百五十
202	篍	卷一百五十
203	击竹	卷一百五十
204	韶箾	卷一百二十一
205	都良管、班管	卷一百二十二
206	和	卷一百二十二
207	簜	卷一百二十二
208	漆觱篥	卷一百三十
209	双觱篥	卷一百三十
210	银字觱篥	卷一百三十

续表

序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置	序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置
211	十八管箫	卷一百三十	236	太平管	卷一百四十八
212	二十一管箫	卷一百三十	237	骆驼管	卷一百四十八
213	歌箫	卷一百三十	238	跋膝管	卷一百四十八
214	双角	卷一百三十	239	拱辰管	卷一百四十八
215	大胡笳	卷一百三十	240	昭华管	卷一百四十八
216	芦笳	卷一百三十	241	箫管等	卷一百四十八
217	吹鞭	卷一百三十	242	雅笛	卷一百四十九
218	芦管	卷一百三十	243	长笛、短笛	卷一百四十九
219	胡篪	卷一百三十	244	双笛	卷一百四十九
220	大横吹 小横吹	卷一百三十	245	竖笛	卷一百四十九
			246	手笛	卷一百四十九
221	龙头笛	卷一百三十	247	七孔笛	卷一百四十九
222	义觜笛	卷一百三十	248	柯亭笛	卷一百四十九
223	雅箫、颂箫	卷一百四十七	249	烟竹笛	卷一百四十九
224	籁箫	卷一百四十七	250	凤鸣笛	卷一百四十九
225	短箫	卷一百四十七	251	大拍版 小拍版	卷一百三十二
226	燕乐箫	卷一百四十七			
227	清乐箫 教坊箫等	卷一百四十七	252	立均	卷一百三十二
			253	腰鼓	卷一百三十二
228	鼓吹箫	卷一百四十七	254	撞木	卷一百五十
229	李冲箫	卷一百四十七	255	梵具	卷一百三十六
230	凤箫	卷一百四十七	256	玉蠡	卷一百二十六
231	七孔篇	卷一百四十七	257	骨管、竹管	卷一百二十六
232	霜条篪	卷一百四十七	258	玳瑁笛	卷一百三十六
233	双管 黄钟管等	卷一百四十八	259	桃皮管等	卷一百三十二
			260	钟笋、磬笋	卷一百二十四
234	七星管	卷一百四十八	261	钟虡	卷一百二十四
235	双凤管	卷一百四十八	262	磬虡	卷一百二十四

续表

序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置	序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置
263	树羽	卷一百二十四	291	应	卷一百六十九
264	璧翣	卷一百二十四	292	牍	卷一百六十九
265	九龙虡	卷一百五十	293	雅	卷一百六十九
266	大架、小架	卷一百二十四	294	戈	卷一百六十九
267	熊罴架	卷一百五十	295	籥	卷一百六十九
268	乐悬	卷一百十三	296	弓矢	卷一百六十九
269	乐悬	卷一百十三	297	戚	卷一百七十
270	梁乐悬	卷一百十四	298	扬	卷一百七十
271	后魏乐悬	卷一百十四	299	翟	卷一百七十
272	后周乐悬	卷一百十四	300	鹭	卷一百七十
273	隋乐悬	卷一百十四	301	翿、纛等	卷一百七十
274	后周乐悬	卷一百十四	305	箾	卷一百七十
275	宋朝乐悬	卷一百十四	306	冕	卷一百七十一
276	刘宋乐章	卷一百六十三	307	皮弁	卷一百七十一
277	南齐乐章	卷一百六十三	308	万舞	卷一百七十一
278	隋乐章	卷一百六十四	309	曹魏乐舞	卷一百七十六
279	后梁乐章	卷一百六十四	310	晋乐舞	卷一百七十六
280	后唐乐章	卷一百六十四	311	刘宋乐舞	卷一百七十六
281	后晋乐章	卷一百六十四	312	南齐乐舞	卷一百七十六
282	后周乐章	卷一百六十四	313	鞞笔舞	卷一百七十八
283	帗舞	卷一百六十八	314	梁乐舞	卷一百七十七
284	羽舞	卷一百六十八	315	陈乐舞	卷一百七十七
285	皇舞	卷一百六十八	316	北魏乐舞	卷一百七十七
286	旄舞	卷一百六十八	317	北齐乐舞	卷一百七十七
287	干舞	卷一百六十八	318	北周乐舞	卷一百七十七
288	人舞	卷一百六十八	319	北周乐舞·城舞	卷一百七十三
289	野舞	卷一百六十八	320	隋乐舞	卷一百七十七
290	相	卷一百六十九	321	隋乐舞·缉备舞	卷一百七十八

续表

序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置
322	大定舞	卷一百八十
323	圣寿舞	卷一百八十
324	光圣舞	卷一百八十
325	燕乐舞	卷一百八十
326	长寿舞	卷一百八十
327	天授舞	卷一百八十
328	万岁舞	卷一百八十
329	龙池舞	卷一百八十
330	小破阵乐舞	卷一百八十
331	师子舞	卷一百七十三
332	中和舞	卷一百八十一
333	六合还淳舞	卷一百八十一
334	顺圣舞	卷一百八十一
335	承天舞	卷一百八十一
336	圣主回銮舞	卷一百八十一
337	一戎大定舞	卷一百八十一
338	神宫大乐舞	卷一百八十一
339	霓裳舞	卷一百八十一
340	景云舞	卷一百八十一
341	坐、立部舞	卷一百八十一
342	倾杯舞	卷一百八十二
343	软舞	卷一百八十二
344	健舞	卷一百八十二
345	叹舞	卷一百八十二
346	后梁乐舞	卷一百七十八
347	后唐乐舞	卷一百七十八
348	后晋乐舞	卷一百七十八
349	后汉乐舞	卷一百七十八

序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置
350	后周乐舞	卷一百七十九
351	宋乐舞	卷一百七十二
352	宋乐舞	卷一百七十二
353	宋乐舞	卷一百七十二
354	宋乐舞	卷一百七十二
355	俗部乐	卷一百八十五
356	俗部乐	卷一百八十五
357	散乐	卷一百八十六
358	北魏散乐·角觝戏	卷一百八十六
359	唐散乐	卷一百八十六
360	排闼戏	卷一百八十六
361	角力戏	卷一百八十六
362	瞋面戏	卷一百八十六
363	冲狭戏 透剑门戏	卷一百八十六
364	蹴掬戏 蹴毬戏	卷一百八十六
365	踏毬戏	卷一百八十六
366	组戏	卷一百八十六
367	剧戏	卷一百八十六
368	五凤戏	卷一百八十六
369	猨骑戏 凤凰戏	卷一百八十七
370	参军戏	卷一百八十七
371	假妇戏	卷一百八十七
372	苏葩戏	卷一百八十七
373	都卢伎	卷一百八十七
374	风书伎	卷一百八十七

续表

序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置
375	藏挟伎	卷一百八十七
376	杂旋伎	卷一百八十七
377	弄枪伎	卷一百八十七
378	蹴瓶伎	卷一百八十七
379	擎戴伎	卷一百八十七
380	拗腰伎	卷一百八十七
381	飞弹伎	卷一百八十七
382	宋百戏	卷一百八十六
383	夷部乐·獩貊	卷一百五十八
384	三韩	卷一百五十八 卷一百七十四
385	夫余	卷一百五十八
386	新罗	卷一百五十八
387	倭国	卷一百五十八
388	日本	卷一百五十八
389	勿吉	卷一百五十八
390	百济	卷一百五十八 卷一百七十四
391	高昌	卷一百五十八 卷一百七十四
392	龟兹	卷一百五十八 卷一百七十四
393	疏勒	卷一百五十八
394	康国	卷一百五十八 卷一百七十四
395	安国	卷一百五十八 卷一百七十四
396	乞寒	卷一百五十八
397	西凉	卷一百七十四 卷一百五十八
398	天竺	卷一百五十八 卷一百七十四
399	大宛	卷一百五十八
400	吐蕃	卷一百五十八
401	于阗	卷一百五十八
402	拂菻	卷一百五十八
403	九真徼外蛮	卷一百五十九
404	扶南	卷一百五十九
405	赤土	卷一百五十九
406	婆利国	卷一百五十九
407	林邑	卷一百五十九
408	附国	卷一百五十九
409	哥罗国	卷一百五十九
410	阇婆	卷一百五十九
411	三佛齐	卷一百五十九
412	占城	卷一百五十九
413	牂牁	卷一百五十九
414	张蕃	卷一百五十九
415	龙蕃	卷一百五十九
416	石蕃	卷一百五十九
417	罗蕃	卷一百五十九
418	掸国	卷一百五十九
419	南诏	卷一百五十九
420	扶娄	卷一百五十九
421	渤泥	卷一百五十九
422	弥臣	卷一百五十九

续表

序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置	序号	《乐考》具体条目	《乐书》文献位置
423	古奴	卷一百五十九	428	邈黎	卷一百五十八
424	白狼	卷一百五十九	429	北狄乐	卷一百五十八
425	大食麻啰拔	卷一百五十九	430	大辽	卷一百五十八
426	骠国	卷一百五十九	431	鲜卑	卷一百五十八
427	獠蛮	卷一百五十八			

论正史乐志的书写模式

——以歌辞收录为中心

史　文（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

摘　要：自《汉书·礼乐志》载录乐章始，歌辞进入正史乐志的书写范围，乐章与乐史成为乐志的两大主体内容，为后代了解特定历史时期的歌诗发展进程提供了宝贵的文献资料。正史乐志选择性地收录歌辞，以歌辞的"雅正"和"实用性"作为收录标准，体现了史志传承的歌诗价值观，同时也展现了特定历史时期的音乐实践情况。正史乐志的编撰者在处理乐史、乐章两种类型的主体内容时，采用了不同的书写方式，可概括为"乐史、乐章混融式"与"乐史、乐章分离式"两种。不同的书写模式体现了不同的音乐史观。

关键词：正史乐志　歌辞　书写模式

作者简介：史文，女，首都师范大学中国诗歌研究中心2013级博士研究生，主要研究方向为中国古代诗歌。

一朝音乐之典章制度的创立及演变，是正史乐志载录的首要内容。《史记·乐书》首次立"书"记"乐"，然其亡缺不全，以今之所存，仅见其记汉世音乐典章制度创立之事，无法知晓其整体书写体例。《汉书》撰《礼乐志》，"礼""乐"合为一志，然在书写之时实为分而述之，"乐志"载汉郊庙典章制度之变，乐史、乐义为其重点内容。《汉书·礼乐志》首次载录乐章入乐志①，缀录于郊庙之制的内容之后，开创录歌辞入史志

① 由于今所见《史记·乐书》并非原貌，据司马迁言其作"乐书"为录"礼乐损益"，"比《乐书》以述来古"，载录的重点为乐史，是典章制度之变，乐章歌辞一类应不在其记述范围之内。

之例。然所录甚少，仅载《安世房中歌十七章》与《郊祀歌十九章》两组乐章，乐史仍然是其记录主体内容。《汉书》之后，《宋书·乐志》载录大量歌辞，四卷乐志内容，歌辞占据了三卷的篇幅，几可谓其为乐志的主体。唐前史书乐志之中皆载录歌辞[①]，歌辞在正史乐志中成为不可或缺的一部分。

歌辞进入正史乐志的书写范围，不仅开拓了乐志载录音乐的领域范围，而且影响了乐志的书写模式。正史乐志收录歌辞之时，是否有一定的限定标准？歌辞到底如何影响正史乐志的书写模式？书写模式的形成及其发展完善过程又是如何？本文试探讨之。

一　歌辞收录情况

自《汉书·礼乐志》收录郊庙歌辞开始，歌辞成为正史乐志的重要载录内容。本部分内容围绕正史乐志收录歌辞的情况如何、是否有一定的载录标准两个问题对正史乐志的歌辞收录情况做一个整体梳理。

（一）正史乐志收录歌辞的范围

根据正史乐志收录的歌辞内容，唐前正史乐志可分为两类。

一类为只录郊庙歌辞。自《汉书·礼乐志》收录歌辞始，郊庙乐章就是乐志收录歌辞必不可少的内容。《汉书·礼乐志》载乐事有明确的记述范围，“不序郊庙，故弗论”，[②] 郊庙用乐为其叙述的界限，乐章亦只录郊庙所用。《隋书·音乐志》载梁、陈、北周、北齐、隋朝乐史，所录歌辞仅限五朝郊庙乐章。《旧唐书·音乐志》有言“今依前史旧例，录雅乐歌词前后常用者，附于此志”[③]，所录亦为唐郊庙歌辞。

另一类为收录郊庙、杂舞、鼓吹等更大范围的歌辞。《宋书·乐志》收录歌辞三卷，按乐类载录歌辞，分别为郊庙、四箱乐歌、相和、清商三调、杂舞歌辞、鼓吹铙歌几种。其后，《南齐书·乐志》录郊庙、四箱乐

---

① 本文探讨正史乐志止于《旧唐书·音乐志》，至此正史乐志的书写业已成熟。欧阳修作《新唐书·礼乐志》，合礼、乐为一志，并于篇首处强调礼乐之用，礼、乐志于一处，记礼乐之制，不涉乐章歌辞之事。

② 班固：《汉书》第22卷，中华书局，1964，第1070页。

③ 刘昫等：《旧唐书》第30卷，中华书局，1975，第1090页。

歌、舞曲歌辞；《晋书·乐志》录郊庙、四箱乐歌、杂舞歌辞、鼓吹铙歌乐章。正史乐志所收录的郊庙之外的歌辞，或为正旦大会所用，或为其他朝堂宴飨，并皆用于朝堂之上，并未越出这一范围。

综上可知，正史乐志所录歌辞无论是仅录郊庙乐舞一种，还是将宴飨所用乐舞歌辞等皆收录其中，俱未逾越朝堂用乐的范围。由此可知，正史乐志在载录歌辞之时有一定的收录标准，下面就这一问题试探讨之。

（二）正史乐志收录歌辞的标准

唐前正史乐志中明确标注收录歌辞标准的有两种，《宋书·乐志》与《旧唐书·音乐志》。

《宋书·志序》曰："今《志》自郊庙以下，凡诸乐章，非淫哇之辞，并皆详载。"[①] 由此可知，第一，歌辞收录范围，郊庙乐章与其他"非淫哇之辞"。第二，歌辞收录标准，郊庙之外的乐章，以"非淫哇之辞"为准，符合此标准的歌辞皆收录。这一标准的立足点在歌辞本身，歌辞的使用场合或者功能并不是其考量因素。这也就意味着即使是宫廷所用，若歌辞不符合典正之制，也不在乐志的收录范围。如"列入乐官"的西曲歌《襄阳乐》《寿阳乐》《西乌飞歌曲》，沈约将其归为"淫哇之辞"[②]，此类歌辞即未收入《宋志》之中。第三，沈约收录乐章力求全面，以"并皆详载"为目标。

《旧唐书·音乐志》："今依前史旧例，录雅乐歌词前后常用者，附于此志。其五调法曲，词多不经，不复载之。"[③] 由此可知，进入《旧唐书·音乐志》收录范围的歌辞必须同时符合两个条件。第一，必须是"雅乐歌词"，这是前提，也是歌辞进入收录范围的先决条件。"五调法曲"[④]，词不符雅正之制，多郑、卫之声，故不录。第二，歌辞是"前后常用者"，也就是说歌辞必须付诸使用，实现了它的功能。若一组歌辞仅是为某一功用创作出来，但是并没有被实际采用，则不能进入乐志的收录范围。

---

① 沈约：《宋书》第11卷，中华书局，1974，第204页。

② 沈约：《宋书》第19卷，第553页。

③ 刘昫等：《旧唐书》第30卷，第1090页。

④ "时太常旧相传有宫、商、角、徵、羽《宴乐》五调歌词各一卷，或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所铨集，词多郑、卫，皆近代词人杂诗，至绦又令太乐令孙玄成更加整比为七卷。又自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲，其孙玄成所集者，工人多不能通，相传谓为法曲。"（《旧唐书·音乐志》第30卷，第1089页）"五调法曲"即指此。

由上分析可知，两者的收录标准皆以歌辞雅正为必备条件，烦淫之辞不在正史乐志收录范围之内。但两者收录歌辞的标准亦有不同，这一差异主要体现在对歌辞实用性的限定上。《旧唐书·音乐志》明确指出所收录的乐章必须是实现了它的功用，也就是说，乐章歌辞在仪式中被实际采用。其收录歌辞之时，皆于乐章前明确标注了施用于何时何种场合，指明其与礼仪的关系，如《冬至祀昊天于圆丘乐章八首》“贞观二年，祖孝孙定雅乐。贞观六年，褚亮、虞世南、魏徵等作此词，今行用”[①]，《正月上辛祈谷于南郊乐章八首》“贞观中褚亮作，今行用”[②]。《旧唐书·音乐志》收录歌辞之时皆如此种模式，详细标明乐章使用时间与施用场合。而《宋书·乐志》以“详载歌辞”为目标，所收录的歌辞并不一定被实际使用过，有些歌辞只是为某种仪式而作，却并没有实际施用。关于这一点，可以从其所收录的“晋四箱乐歌”来考察。“晋四箱乐歌”不仅载录于《宋书·乐志》之中，《晋书·乐志》亦载录之，但两者所录歌辞却有所差异。

《宋书·乐志》曰：“晋武泰始五年，尚书奏使太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华各造正旦行礼及王公上寿酒食举乐哥诗。诏又使中书郎成公绥亦作。”[③] 歌辞部分收录傅玄、荀勖、张华、成公绥等四人所作“晋四箱乐歌”，依作者编次，有辞必录。收录歌辞如表1。

表1 《宋书》歌辞收录

作者	乐类	使用场合
傅玄	晋四箱乐歌三首	正旦大会行礼歌
		上寿酒歌
		食举东西箱歌
荀勖	晋四箱乐歌十七篇	正旦大会行礼歌四篇
		正旦大会王公上寿酒歌一篇
		食举乐东西箱歌十二篇
张华	晋四箱乐歌十六篇	王公上寿诗一章
		食举东西箱乐诗十一章
		雅乐正旦大会行礼诗四章

① 刘昫等：《旧唐书》第30卷，第1090页。
② 刘昫等：《旧唐书》第30卷，第1099页。
③ 沈约：《宋书》第19卷，第539页。

续表

作者	乐类	使用场合
成公绥	晋四箱歌十六篇	诗一章，王公上寿酒所用
		雅乐正旦大会行礼诗十五章

《晋书·乐志》言："至泰始五年，尚书奏，使太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华各造正旦行礼及王公上寿酒、食举乐哥诗。……时诏又使中书侍郎成公绥亦作焉，今并采列之云。"[1] 其收录歌辞如表2。

表2 《晋书》歌辞收录

乐类	作者	使用场合
四箱乐歌	成公绥	正旦大会行礼歌
	荀勖	正旦大会王公上寿酒歌
	荀勖	食举乐东西箱歌
	张华	冬至初岁小会歌
		宴会歌
		命将出征歌
		劳还师歌
		中宫所歌
		宗亲会歌

比较两者收录的"晋四箱乐歌"，《宋书·乐志》将奉诏作乐章的傅玄、荀勖、张华、成公绥所撰歌辞皆载录入乐志，而《晋书·乐志》收录"四箱乐歌"以礼仪过程为顺序，正旦行礼、王公上寿酒、食举乐各录一位作者所作歌辞，绝不重复，收录的歌辞组成一套完整的"四箱乐歌"。这种情况更像是编者将一套完整的施用于当时的乐章组合采列入正史乐志。在具体施用时，一组完整的雅乐歌辞并不一定是出自一人之手，更多的情况是采用多人所作，组合为一套完整的曲辞。《南齐书·乐志》有言："建元二年，有司奏，郊庙雅乐歌辞旧使学士博士撰，搜简采用，请敕外，凡义学者普令制立。参议：太庙登歌宜用司徒褚渊，余悉用黄门

① 房玄龄等：《晋书》第22卷，中华书局，1974，第685页。

郎谢超宗辞。"[1] 雅乐歌辞使学士博士撰写，而将所撰歌辞"搜简采用"则为雅乐歌辞使用的惯例。因此，《晋书·乐志》中所收录的歌辞很有可能即是当时采诸家所作歌辞而实际施用于正旦大会的一套完整的"四箱乐歌"。而《宋书·乐志》以"详载乐章"为目标所收录的傅玄、荀勖、张华、成公绥每人所作的成套"四箱乐歌"，并不是皆在正旦大会实际付诸使用。

由上可判定《宋书·乐志》所收录的歌辞并非皆为实际采用者，沈约以"详载乐章"为目标，将符合典正之制的歌辞皆收入乐志之中。

综上可知，在收录歌辞之时，"雅正"是歌辞进入正史乐志的前提条件，而以"详载"或者是"实用"为准界定乐章收录的范围，正史乐志收录歌辞的情况又可分为两种。根据对唐前正史乐志的考察，《宋书·乐志》之外，《汉书·乐志》《南齐书·乐志》《晋书·乐志》《隋书·音乐志》《旧唐书·音乐志》皆以"实际采用"为准收录歌辞。这说明正史乐志采录歌辞多尊重其实用性，而《宋书·乐志》可谓是其中的一个特例。《宋书·乐志》详载歌辞的方式使得雅乐歌辞是否为实际采用需要仔细辨别，因此有关雅乐歌辞使用的情况叙述亦变得不那么明晰；但是许多歌辞却赖以流传后世，使得《宋书·乐志》拥有独特的文献价值。

正史乐志收录歌辞，保留了大量的歌诗作品，为后代了解歌诗的发展进程保留了宝贵的文献材料。同时正史乐志的书写领域得到了拓展，乐章与乐史共同成为正史乐志的两大主体内容。

二　正史乐志的两种书写模式

《汉书·礼乐志》首次将乐章收入正史乐志的书写范围，歌辞开始成为乐志书写的一部分。然而在《汉书·乐志》之中，占主体地位的仍是乐义和乐史，乐章只是一种附属的存在。《宋书·乐志》载魏以降之乐史，不限于刘宋一朝之事，补前史所阙，歌辞也极尽详备，将所见魏、晋、刘宋乐章尽收录于乐志，这种收录准则亦使四卷的乐志之中，歌辞占据了三卷的篇幅。大量的歌辞进入正史乐志之中，并且其所占篇幅亦超越对乐史的记述，充分说明了《宋书·乐志》之中歌辞所占的重要地位。歌辞已不

---

① 萧子显：《南齐书》第11卷，中华书局，1972，第167页。

再是乐史记述的附庸，而是在正史乐志之中与乐史具有同等重要的地位。自此之后，歌辞成为正史乐志必不可少的载录内容[①]，并同乐史共同构成正史乐志的两大主体内容。

歌辞与音乐史实是两种完全不同的内容主体。编撰者为了完整而恰当地叙述一朝乐史，在撰写乐志的过程中必须采用合适的书写方式来处理这两种类型的内容。考察正史乐志，大致可将其概括为两种书写模式，“乐史、乐章混融式”和“乐史、乐章分离式”。两种书写模式的差别，主要体现在记述过程中，乐史和歌辞两类内容衔接的紧密程度。下面就两种书写模式的相关问题进行探讨。

（一）“乐史、乐章混融式”的书写模式

所谓“乐史、乐章混融式”的书写模式，即乐史、乐章混合载录，乐志依乐类撰录，先述某一乐类之史，次列此乐类歌辞于其下，各乐类皆依此种模式撰写，每一乐类之乐史与乐章歌辞形成一个完整的叙述模块，乐史与歌辞衔接紧密，整部乐志即由此种模块组合而成。

《汉书·乐志》是这种书写模式的滥觞之作。《汉书·乐志》载西汉郊庙用乐之典章制度，接着缀录郊庙乐章《安世房中歌十七章》与《郊祀歌十九章》于其后；在载录乐章之后继而记述西汉雅乐之用的现状。《汉书·乐志》仅录郊庙用乐之事，并未牵扯其他乐类。但是郊庙乐章与乐史的叙述紧密相连，形成一个完整的记述模块。

《汉书·乐志》之后，“乐史、乐章混融式”的书写方式不乏后继者。《南齐书·乐志》《晋书·乐志》《隋书·音乐志》皆采用此种书写模式。

《南齐书·乐志》《晋书·乐志》所记乐事不限郊庙一类，与《汉书·乐志》不同。然在乐志记述之时，皆按乐类载录乐史，并将乐章载于各乐类之下。

《南齐书·乐志》载录南朝齐乐史不限于郊庙用乐，所记乐事分类较细，按照郊祀、明堂、雩祭、太庙、籍田、元会大飨四厢乐、舞曲、伎乐分别录其乐制与歌辞创作之事，并将所用歌辞录于各乐类之下。

《晋书·乐志》撰东、西晋乐史，分类著录郊庙、四厢乐歌、短箫铙歌、杂舞等乐史，缀乐章于各乐类之事后。相对于《南齐书·乐志》以精

① 《新唐书·礼乐志》并未载录歌辞，前有《旧唐书·音乐志》载录歌辞。

简的语句叙述乐史，《晋书·乐志》述晋代乐史甚是详尽，这一点体现在郊庙乐事与短箫铙歌的记载上。《晋志》将西晋、东晋郊庙乐事分别载录，西晋郊庙乐事追述汉以来郊庙雅乐之变化，交代西晋郊庙歌辞创制情况，“泰始二年，诏郊祀明堂礼乐权用魏仪，遵周室肇称殷礼之义，但改乐章而已，使傅玄为之词云”[1]，其后载傅玄所作乐章；东晋修复雅乐事记述清晰，将备金石、置乐官、获乐工之事述之甚详，并录东晋曹毗、王珣造宗庙歌诗于其后。短箫铙歌之事记自汉至晋之歌辞创制变化，并对魏、吴、晋所作乐章的主旨内容全部载录，于其后录傅玄所作二十二篇歌辞。[2]

《南齐书·乐志》《晋书·乐志》采用“乐史、乐章混融式”的书写模式，将乐章与乐史的记述紧密相连。这种书写模式下，每一乐类皆为一个独立的模块，这一模块包括乐史与乐章，整部乐志即由这种模块组合而成。《南齐书·乐志》和《晋书·乐志》使用这种模块化的书写方式，不仅著录郊庙雅乐乐章，而且亦收录杂舞、鼓吹歌辞一类，故每一乐类之事后皆录有歌辞，整部乐志即由各个乐类模块组成。

《隋书·音乐志》著录梁、陈、北齐、北周、隋五朝乐史[3]，每一朝乐史为一个完整而独立的部分，整部乐志实际上是将梁、陈、北齐、北周、隋五朝的乐史组合起来，亦录各朝之乐章。五个朝代的乐史采用相同的书写模式，皆分乐类记述乐史。首先记述郊祀、庙祠、三朝乐雅乐建设与歌辞创作之事，录雅乐乐章于其后[4]；接着记鼓吹、杂乐等乐事，不录歌辞。由此，《隋书·音乐志》录梁、陈、北齐、北周、隋五朝乐史，然每一朝皆为独立部分。这种记述方式之下，乐史与乐章并未分离，其采用的仍然是“乐史、乐章混融式”的书写模式。

---

① 房玄龄等：《晋书》第22卷，中华书局，1974，第679页。

② 《宋书·乐志》亦有魏、吴、晋鼓吹铙歌乐章之主旨内容，但皆于每篇歌辞之篇首以小序的形式记述，未如《晋书·乐志》一般将歌辞之篇章主旨内容集合于一处以详记汉以来歌辞改作之事。《晋书·乐志》记“鼓吹”乐章之主旨的方式在《隋书·音乐志》中得到继承，《隋志》载梁、陈、北齐、北周、隋乐史，然仅录各朝之郊庙雅乐歌辞，鼓吹一类歌辞并未见录，然记鼓吹之事皆集中载录梁十二曲、北齐二十曲、北周十五曲之鼓吹歌辞主旨内容。

③ 唐人修五朝史志，共十志三十卷，其篇第编于《隋书》之中，《隋书·音乐志》即其中一种。所记五朝乐史之中，隋朝之事最为详尽。

④ 五朝乐史皆仅录雅乐歌辞，郊祀庙祠用乐为其必录乐章，然南朝陈用梁乐，“唯改作七室舞辞”，因此陈朝乐章仅录所改作的宗庙舞辞，未再重复录与梁乐相同的乐章；三朝乐歌、北周乐史未录，陈用梁乐亦未重复录其歌辞。

综上，“乐史、乐章混融式”的正史乐志书写模式，按乐类记述乐史，并将每一乐类的乐史与乐章载于一处，形成一个独立的叙述模块，整部乐志即是由各个乐类的记述模块组成。这种书写模式，比较完整而清晰地展现了一朝之乐制建设及乐章歌辞创制事，对一朝各个乐类的乐史与乐章的整体情况都记述明晰。

（二）“乐史、乐章分离式”的书写模式

所谓“乐史、乐章分离式”的书写模式，即正史乐志在撰写之时，将乐史、乐章两者分开载录。乐史为一个完整的叙述版块，记录各乐类之史实；乐章独立于乐史的记载之外，为一个单独的版块。从乐志的整个结构来看，乐史、乐章两者之间并未有紧密的衔接，为整部乐志的两个独立的组成部分。

《宋书·乐志》为“乐史、乐章分离式”书写模式的开创之作。《宋书·乐志》共四卷，将乐志明确划分为乐史、乐章两大类内容，分别载录，《乐一》载乐史，《乐二》至《乐四》三卷录乐章。以三卷的篇幅载录乐章，按乐类编排歌辞。《宋书·乐志》将乐章单独列出来，使得歌辞有了更大的载录空间。但是这种将乐史与乐章分开载录的模式同时带来了另一方面的问题。

《宋书·乐志》载魏晋以降之乐史，完整记载魏、晋、宋的乐史。按照乐类载录歌辞，每一乐类内容又按时代顺序将歌辞编次。《宋书·乐志》不仅扩大了正史乐志书写的时代范围，而且不限于录郊庙一事，另有宫廷宴飨所用乐舞之事。这就使得乐史叙述范围极大，而歌辞与乐史分开载录，歌辞的创作情况、具体的施用场合皆载于乐史之中，却没有在撰录歌辞时明确标示。由于正史乐志所记歌辞多为朝廷为专门礼仪所作，亦有专门的使用场合，歌辞和史实的分裂，实际在一定程度上影响了对一朝雅乐施用情况的整体把握。

《旧唐书·音乐志》继《宋书·乐志》之后亦采用“乐史、乐章分离式”的书写模式，记唐朝一代乐事。四卷乐志，乐史与乐章各占两卷。《旧唐书·音乐志》乐史部分将雅乐制定之事、舞曲、享宴用乐、清乐、四夷乐、散乐等乐事载录翔实；乐章部分，仅录郊庙歌辞一种，并且在编录乐章歌辞时，明确地标注出歌辞的创作者、创作时间、使用场合、使用情况等相关史实。如“《玄宗开元十三年封泰山祀天乐章十四首》，中书令

燕国公张说作，今行用”[1]，十四首歌辞的作者为中书令燕国公张说，并指出为唐玄宗开元十三年封禅泰山祀天所用乐章；据《旧唐书·玄宗本纪》，唐玄宗于开元十三年“（十月）辛酉东封泰山，发自东都”，“十一月庚寅，祀昊天上帝于上坛”[2]，这十四首歌辞即为此事而作。“《正月上辛祈谷于南郊乐章八首》，贞观中褚亮作，今行用”[3]，八首歌辞的创作者为褚亮，创作时间为贞观年间，使用场合是正月上辛日于南郊祭祀祈谷，“今行用”，标明这八首作于贞观年间的歌辞仍于开元年间使用。[4]

《宋书·乐志》撰录郊庙歌辞之时，亦标明歌辞的施用场合，然与《旧唐书·音乐志》相比，其所标注的内容仅限于所用礼仪，具体施用情况不如《旧唐书·音乐志》所记详细。以郊祀歌为例，《宋书·乐志》录“《晋郊祀歌五篇》，傅玄造”[5]，仅注明此五篇歌辞为晋时所用，作者为傅玄，其于每篇歌辞结尾处分别载“右祠天地五郊牺牲歌一篇”“右祠天地五郊迎送歌神一篇”“右飨天地五郊歌三篇”，注明每篇歌辞与对应的礼仪；《旧唐书·音乐志》录《开元十一年玄宗祀昊天于圜丘乐章十一首》，明确标注十一首乐章是唐玄宗于开元十一年于圜丘祭祀昊天所用，每首歌辞之前亦标明其具体礼仪，若“降神用豫和”“迎神用歆和”“皇帝饮福用延和”等。

《旧唐书·音乐志》和《宋书·乐志》撰录郊庙歌辞的方式有别，是否与歌辞来源的文献有关呢？《旧唐书·音乐志》所收录的歌辞直接来源于开元二十五年（737）太常卿韦绦与礼乐官员铨集的五卷本的乐章总集。作为当朝撰集的歌辞总集，且为太乐、鼓吹两署传习的底本，其所收录的歌辞乐章记录详尽。《旧唐书·音乐志》收录歌辞据此文本详细载录歌辞

---

① 刘昫等：《旧唐书》第30卷，第1097页。

② 刘昫等：《旧唐书》第8卷，第188页。

③ 刘昫等：《旧唐书》第30卷，中华书局，1975，第1099页。

④ 《旧唐书》所收录乐章歌辞，其文献很有可能直接来源于开元年间铨集的乐章文本。《旧唐书》云：“（开元）二十五年，太常卿韦绦令博士韦逌、直太乐尚冲、乐正沈元福、郊社令陈虔申怀操等，铨叙前后所行用乐章五卷，以付太乐、鼓吹两署，令工人习之。”（《旧唐书》第30卷，第1089页。）开元二十五年（737），太常卿韦绦与一批礼、乐官员编制了五卷本乐章，并将之作为太乐、鼓吹乐工习乐之文本。这一五卷本的乐章歌辞是唐朝所用乐章最为权威的本子，《旧唐书·音乐志》中所收的歌辞应该来自此乐章文本。杜希德论及《旧唐书·音乐志》歌辞的文献来源时，亦持此观点（见杜希德《唐代官修史籍考》，上海古籍出版社，2010，第195~196页）。歌辞既来自元年间所编撰歌辞总集，则此处的“今行用”所指应即是开元年间事。

⑤ 沈约：《宋书》第20卷，第565~566页。

的相关史实，有很高的文献价值。然而，《宋书·乐志》与《旧唐书·音乐志》情况不同，其所载的既非刘宋一朝乐史，所录歌辞亦括魏、晋、宋三朝所有者，收录的郊庙歌辞所据文献亦无法具体考证。今所见《宋书·乐志》所录郊庙歌辞时亦著录其对应礼仪的方式，与唐朝官修乐章文本极为相似，让人怀疑编录歌辞之时可能参照了官方所撰歌录文本。然今所见晋、魏、宋的郊庙之辞多各录一组，不类《旧唐书·音乐志》所录唐帝皇所用歌辞多所改易，可能是当时所作雅乐歌辞之现状，或者是撰者编录乐志所仅见之歌辞，亦未可知。故无法断定《宋书·乐志》撰录歌辞时所据文献的原貌如此，还是编撰者出于某种考量以此种方式撰录郊庙歌辞。但无论歌辞的撰录是否出于文献原貌，歌辞进入正史乐志必然是经过了编者的再次审阅与加工，正史乐志的歌辞撰录方式必然直接受编撰者的影响。

因此，经过编撰者的干预之后，所呈现出来的《宋书·乐志》与《旧唐书·音乐志》撰录歌辞的现状相较言之，《旧唐书·音乐志》将歌辞的使用情况详细标示而出，为后世了解唐朝雅乐歌辞使用情况提供了明确的信息，从而避免了歌辞与史实分离的情况。可以说，《旧唐书·音乐志》很好地继承与发展了《宋书·乐志》开创的“乐史、乐章分离式”的书写模式。

“乐史、乐章分离式”的正史乐志书写模式将每一乐类的乐史与乐章分离，乐章单独载录，容易导致后世对每一乐类的乐史与乐章缺少整体性的把握。但是，这种书写模式使得乐章歌辞有了足够的载录空间；而且《宋书·乐志》开创的“乐史、乐章分离式”的书写模式所产生的问题，通过《旧唐书·音乐志》对歌辞撰录方式的变化，也得到了很好的解决。

综上所述，歌辞进入正史乐志的书写范围，并且与乐史一样作为正史乐志的记录主体，影响了正史乐志的书写。以乐史与歌辞为主体的正史乐志，从书写模式上来看，可分为两种。一种为“乐史、乐章混融式”的书写模式，一种为“乐史、乐章分离式”的书写模式。

“乐史、乐章混融式”的书写模式之下，乐史记述和乐章的载录紧密相连，使得乐志之中每一乐类的记载都可看作一个独立的记述模块，为全面把握一朝各个乐类的整体情况提供了可能。“乐史、乐章分离式”的书写模式为《宋书·乐志》开创，乐史、乐章明确分为两大部分，乐史部分按乐类记述史实，乐章部分以乐类为次编录歌辞。“乐史、乐章分离式”的书写模式，为大量歌辞的收录提供了足够的容纳空间；同时乐史作为独

立的叙述部分，亦便于集中记录音乐的发展演变，这于《宋书·乐志》载录魏、晋、宋三朝，一个比较长历史时段音乐历史尤为有利；《旧唐书·音乐志》载一朝乐史，然其所载内容极为丰富详尽，将乐史集中记述亦有利于对一朝之雅乐的系统把握。但是，将乐史与乐章分离，却使得歌辞的相关历史背景、使用情况与乐章本身分离，亦造成了理解歌辞整体情况的不便。《旧唐书·音乐志》撰录歌辞之时，通过标注其具体使用场合、使用时间、歌辞创作者等相关信息，使得歌辞、史实分离的问题得到了一定程度的解决。"乐史、乐章分离式"的书写模式至《旧唐书·音乐志》，得到了很好的继承与发展。

结　语

正史乐志以音乐之典章制度为主体，所呈现的是一个历史阶段的音乐史。在音乐史的最初构建中，乐志的内容仅限于对乐义和音乐史实的记录。《汉书·礼乐志》首次将歌辞作为载录内容，自此之后歌辞进入正史乐志的记述范围，开始成为音乐史架构的重要方面。正史乐志中的音乐史实将某一历史时期的音乐历史发展及相关制度的建设载录清晰，而歌辞的载录，实际上将某一特定历史时期的音乐实践情况记于书面。音乐史实的记述，与相应历史时期歌辞的载录，使得正史乐志所呈现的音乐面貌更为完整而具体生动。

正史乐志对歌辞的选择性收录，反映了一定历史时期音乐的具体实践情况，同时也体现了特定历史时期所认同的音乐社会价值。由上文对正史乐志收录歌辞标准的分析可知，歌辞的"雅正"是其进入乐志收录范围的必备条件。"雅正"原则，表面上看是从审美角度对歌辞内容的限定，而从更深层次来看则是乐教观的价值评判标准。移风易俗的教化功用，是作乐的最终追求。正史乐志选择歌辞符合"雅正"之旨，体现了对歌诗发展的社会价值导向。"实用性"原则是对歌辞功能性方面的限定，这也确保了对音乐实践的实际情况的可靠载录。因此，按照"雅正"和"实用性"两个标准收录的歌辞，展现了特定历史时期的音乐实践情况，同时也体现了正史乐志所传承的歌诗价值观。

歌辞进入正史乐志的书写范围，拓展了正史乐志的记录领域，同时亦直接影响了正史乐志的书写方式。正史乐志的编撰者皆以明晰载录一朝音

乐为编撰目的，根据实际情况，采用合适的书写模式以系统记述本朝或是一个历史时段的乐史。以乐史与乐章为主体的正史乐志，可分为“乐史、乐章混融式”与“乐史、乐章分离式”两种书写模式。这两种书写模式的差异，主要体现在音乐史实与乐章两类内容在书写过程中衔接的紧密程度上。乐史、乐章紧密相连的混融式书写，使得每一乐类成为一个完整的书写模块，乐章很好地融入了乐史的叙述之中；乐史、乐章作为正史乐志两个独立版块的分离式写作，在客观上使得一部乐志在内容上的整体性不强，有一种分裂感，乐章并没有与乐史的记述有很好的融合。

乐章在两种写作模式中，有完全不同的价值定位。“乐史、乐章分离式”的书写模式之中，乐章独立于乐史的记述。编撰者以这种方式突显出了乐章歌辞本身的独立地位，为歌辞的收录提供了足够的书写空间，同时亦是对歌辞本身的音乐史价值的认定。而“乐史、乐章混融式”的书写模式之中，乐章完全融入了乐史叙述，其本身的独立价值并没有被突显，乐章本身的音乐史地位并没有得到充分肯定。因此，正史乐志的编撰者在架构音乐史时所采用不同的书写模式，亦体现了不同的音乐史观。

论辑自类书的乐府诗的完整程度

青子文（北京，北京大学中文系，100871）

摘　要：逯钦立提出从文献出处判定诗歌完整程度的方法，认为类书所载与《乐府诗集》句数相同时，一般是《乐府诗集》转引类书，且都是不完整的。这个方法可作为判断完整程度的参考，但不够可靠。《乐府诗集》所录与类书句数一致时，仍可能是完整的作品，且不一定引自类书。类书不是《乐府诗集》的主要材料来源，如《乐府诗集》受《艺文类聚》影响很小。逯钦立提出的方法，是为了针对《诗纪》的整理问题，且忽视了材料来源的性质。

关键词：逯钦立　《乐府诗集》《先秦汉魏晋南北朝诗》　类书　《艺文类聚》

作者简介：青子文，1989年生，北京人。现为北京大学中文系2015级博士研究生，主要研究方向为乐府学。

一

逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，提出判断诗歌完整程度的方法，其《凡例》云：

> 集本散亡，赖类书存其遗佚。然类书征引，率为节录。《诗纪》于显为残阙者，篇末注一阙字以分别之。按冯氏以为阙者，尽人能知其为阙；冯氏不注而以为完篇者，又多有残什。增此一注，反滋迷误。《诗归》编者诸多臆说，未必不以此也。今统删此等注字。诗之为完为阙，参稽出处即可略知。[1]

① 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·凡例》第19条，中华书局，1983，第5页。

其书《后记》复云：

经过搜辑、整理、编纂，我们掌握了一个衡量诗篇完阙的尺度：凡是辑自类书的，一般都是不完整的；凡是采自旧集的，一般都是完整的。本书标明出处的意义，固然在于明确某诗之最早见于某书，而尤其在于借此明确某诗的为完为阙。……可以这样说：凡类书所载而与《乐府诗集》句数雷同者，一般都是后者引自前者，都是不完整的。《乐府诗集》等书的诗歌，哪些是完整的，哪些是残阙的，可由本书所标出处获得证实。[①]

逯钦立认为，《诗纪》的问题是不标出处，使人误以为收录的所有诗篇都来源于本集，又只在部分篇目后加注阙字，没有标注阙字、残缺不明显的诗篇就变成了完整之作。针对《诗纪》这一问题，提出通过普遍注出的出处，可以略知一诗之完整与否。并举谢灵运《登庐山绝顶望诸峤诗》，作为《诗归》误信《诗纪》产生臆说的例证[②]。

逯钦立进而提出鉴别《乐府诗集》所收作品是否完整的方法，认为句数若与类书所载相同，一般是辑自类书，且是不完整的。这个方法是就一般类书的大致情况而论，确实可以作为判断乐府诗完整程度的参考。

如《先秦汉魏晋南北朝诗》魏诗卷四录曹丕《钓竿行》：

东越河济水。遥望大海涯。钓竿何珊珊。鱼尾何簁簁。行路之好者。芳饵欲何为。□艺文类聚四十一。（省“乐府诗集十八。”）诗纪十二。[③]

王夫之《古诗评选》列此篇于曹丕乐府之首，评曰：

读子桓乐府，即如引人于张乐之野，泠风善月，人世陵嚣之气淘汰俱尽。古人所贵于乐者，将无在此？[④]

---

① 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·后记》，第2792~2793页。
② 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·宋诗》第3卷，第1179页。
③ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》第4卷，第392页。
④ 王夫之评选，汪国星校点《古诗评选》第1卷，文化艺术出版社，1997，第17页。

又《先秦汉魏晋南北朝诗》录曹丕《丹霞蔽日行》:

丹霞蔽日。采虹垂天。谷水潺潺。木落翩翩。孤禽失群。悲鸣云间。月盈则冲。华不再繁。古来有之。嗟我何言。□类聚四十一。乐府诗集三十七。广文选十三。诗纪十二。[1]

王夫之《古诗评选》评曰:

谋篇之洁,蔑以加矣。遂尔前有万年,后有百世。[2]

又《先秦汉魏晋南北朝诗》录曹丕《猛虎行》:

与君媾新欢。托配于二仪。充列于紫微。升降焉可知。梧桐攀凤翼。云雨散洪池。□类聚四十一。乐府诗集三十一。诗纪十二。[3]

王夫之《古诗评选》评曰:

端际密窅微情,正尔动人,于艺苑讵不称圣?钟嵘莽许陈思以"入室",取子桓篇制与相颉颃,则彼之为行尸走肉,宁顾问哉?[4]

从《先秦汉魏晋南北朝诗》所标文献出处看,曹丕这三首乐府均首见于《艺文类聚》,次见于《乐府诗集》,且所录句数与《类聚》相同,很有可能是不完整的。王夫之则将这三首诗作为曹丕乐府的代表,称赞其"端际密窅微情"、"谋篇之洁"与"篇制"之妙,显然是把这些作品臆定为完整的篇章。而王夫之对这三首乐府的赞赏以及对曹丕乐府的总体评价,很可能是站不住脚的。

---

① 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》第4卷,第391页。
② 王夫之评选,汪国星校点《古诗评选》第1卷,第22页。
③ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·魏诗》第4卷,第392页。
④ 王夫之评选,汪国星校点《古诗评选》第1卷,第18页。

二

逯钦立从文献出处鉴别乐府诗完整程度的方法，只是就一般类书的大致情况而论。若类书所载与《乐府诗集》句数雷同，应保持对作品完整程度的怀疑。类书所载乐府，同样可能是完整的，仅凭文献出处，不能确定乐府诗的完整程度。

例如，《艺文类聚》将乐府诗集中收录于卷四十一论乐目“乐府古诗”体和卷四十二乐府目中，共收录乐府诗 253 首，见于《乐府诗集》的有 252 首。这 252 首乐府中，句数少于《乐府诗集》即可确定为不完整的有 149 首，与《乐府诗集》句数相同的有 103 首。从现存文献看，这 103 首中有相当一部分在《乐府诗集》前只见于《艺文类聚》，或只见于《艺文类聚》等类书。但这些《类聚》所载与《乐府诗集》句数相同的乐府诗，并不都是不完整的。

《先秦汉魏晋南北朝诗·后记》提到，《文选》是一部完整收录作品的总集[①]。与《文选》进行比对，已可确定《类聚》所收乐府诗中有 5 首是完整的：

> （无主名）《饮马长城窟行》；宋鲍昭《结客少年场行》；宋鲍昭《出自蓟北门行》；汉班婕妤《怨歌行》；古《长歌行》（二首其一）[②]。

这 5 首乐府诗，都是全篇，在《乐府诗集》中的句数，自然与《类聚》所收相同。假设《文选》现在已经失传，在《乐府诗集》前只能在《类聚》中看到这些诗作，若此时根据文献出处判定这些乐府诗是不完整的，则显然与事实相悖。在《类聚》所收与《乐府诗集》句数相同的 103 首乐府中，完整的作品应不止此 5 首，只是由于文献散佚，不能确定其他作品的完整程度，故须保持怀疑。

《初学记》所录乐府，亦可确定为完整者，如礼部郊丘目“歌”体录隋牛弘《郊祀昊天上帝歌辞》[③]，句数与《隋书·音乐志》所载相同[④]，可

---

① 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·后记》，第 2792 页。

② 欧阳询：《宋本艺文类聚》第 41 卷《乐部一·论乐》，上海古籍出版社，2013，第 1134、1136、1146 页。又同书第 42 卷《乐部二·乐府》，第 1155 页。

③ 徐坚等：《初学记》第 13 卷，《礼部·郊丘第三》，中华书局，1962，第 322 页。

④ 魏徵等：《隋书》第 15 卷《音乐下》，中华书局，1973，第 361 页。

确定为完整作品。

现存作品，或完或阙，其流传可能有以下三个步骤。

1. 完整的作品。作品最初被创作出来时，无疑是完整的。

2. 作品被收录在早期文献中。根据这些文献的性质，可分为两类。

2.1 若被收入可靠的旧本别集或《文选》《玉台》等可靠的总集中，则属完整收录。

2.2 若被收入《类聚》等类书中，可能是完整收录，也可能是不完整收录。

3. 作品被收录在《乐府诗集》《古诗纪》等后世总集以及后人辑录的别集中。根据这些后世诗集收录作品时依据的早期文献来源，可分为三类。

3.1 若录自完整收录作品的可靠文献（如《文选》），则亦属完整收录。(1) 若后世诗集标注出文献来源，或所收作品与可靠文献篇幅一致，可以确定所收为完整作品；(2) 若没有标注出文献来源，且没有可靠文献可供比勘，须怀疑所录可能为不完整作品，如果类书亦收有此诗且句数一致，要怀疑其可能引自类书。

3.2 若录自类书，则收录的可能是完整作品，也可能是不完整作品。(1) 若后世诗集标注出文献来源（为类书），而所收作品与可靠文献篇幅一致，则可确定所收为完整作品；(2) 若标注出文献来源，而无可靠文献可供比勘，则所录可能为不完整作品，考察所据类书收录诗歌作品的完整程度，可作为推测所录作品完整程度的参考；(3) 若未标注文献来源，而所收作品与可靠文献篇幅一致，则可确定所收为完整作品；(4) 若未标注文献来源，且无可靠文献可供比勘，则不能确定所收作品是否完整可靠，且可能被误判为引自可靠文献，如果类书亦收有此诗且句数一致，要怀疑其可能引自类书。

3.3 若录自其他文献，且无可靠文献可供比勘，则所收作品可能完整，可能不完整。可以考察所据文献收录诗歌作品的完整程度。

《诗纪》的问题，在于辑自类书，却不标明辑自类书，在无可靠文献比勘的情况下，可能被误判为引自可靠的旧本别集，即上述步骤 3.2 的第四种情况。逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》，针对《诗纪》这一问题，在《后记》中强调：录自类书的诗歌，很有可能是不完整的；如果录自类书，一定要标明出处为类书，并保持对作品完整程度的怀疑。

逯钦立没有强调的是，类书收录的作品，仍然可能是完整的。若后世

诗集所录，与类书所载句数一致，且没有可靠文献可供比勘，仍然有可能是完整的作品，即上述步骤3.2的第二种和第四种情况。且后世诗集所录与类书所载句数一致时，其文献来源不一定就是这种类书，可能录自一种后来亡佚的可靠文献，即上述步骤3.1的第二种情况。

因此，文献出处只能作为鉴别乐府诗完整程度的参考，而不是有绝对效力的证据。

三

《乐府诗集》所收乐府诗与类书所载句数相同时，《乐府诗集》很可能不是引自类书。

就后世总集整体而论，与类书所载句数相同且无其他现存可靠文献时，后世总集亦可能是录自完整收录作品的可靠文献，而非录自类书。即上文所述步骤3.1的第二种情况。

具体到《乐府诗集》的编纂，是否确实参考了《艺文类聚》等类书，亦值得怀疑。喻意志《〈乐府诗集〉成书研究》指出：

> 我们可对《乐府诗集》中无主名作品及作家作品的资料来源分别作如下概括：无主名作品主要来源于《古今乐录》《古乐府》《乐苑》《历代歌辞》、正史乐志等收录歌辞的乐类典籍中。作家作品则主要来源于别集中（收录该作家诗作较多者尤其如此），同时亦参考总集，如《又玄集》《才调集》《唐文粹》等，其诗作较少的作家作品可能即源于此。[①]

喻意志的研究方法为：有证据表明《乐府诗集》所收作品来源于某书，就列出这项资料来源；找不到来源证据的，谨慎起见，不作讨论。喻意志列出的乐类典籍、别集、总集这三类资料来源，已可基本覆盖《乐府诗集》所收全部作品，但并没有否定《乐府诗集》以类书为材料来源的可能性。

《艺文类聚》集中收录乐府诗的卷四十一、卷四十二，共收录乐府诗253首，数量远多于现存同时代其他类书。如《初学记》全书“诗文”部分（即除去“叙事”和“事对”），所收诗见于《乐府诗集》的只有38

---

① 喻意志：《〈乐府诗集〉成书研究》，湖南文艺出版社，2012，第145页。

首，未见于《乐府诗集》而应属乐府的另有22首。若《乐府诗集》以类书为资料来源，理应以《类聚》为主要参考。

正因《类聚》所收乐府诗数量多且成系统，可以推定：《类聚》不是《乐府诗集》编纂的主要参考。理由有三。

1.《类聚》所收乐府诗有不为《乐府诗集》所收者。

《类聚》集中收录的乐府诗，在卷四十一乐部论乐目标明为“乐府古诗”体，在卷四十二属乐部乐府目，则所收均为乐府诗[①]。若《乐府诗集》以《类聚》为材料来源，在对乐府的界定不存在差异的情况下，应不会遗漏《类聚》所收乐府诗。

《类聚》卷四十二依次录有魏文帝《登高台行》、齐谢朓《临高台行》、梁沈约《临高台行》、梁王僧孺《登高台》[②]。《乐府诗集·汉铙歌》亦收有《临高台》一题，其下所录魏文帝、谢朓、沈约辞与《类聚》所收正同[③]，而不录王僧孺辞。《乐府诗集》中，亦未收录题为《登高台》的乐府。虽然《类聚》中王僧孺辞与相次排列的三首乐府题目有一字之别，但都收在《类聚》乐府目中。若《乐府诗集》参考了《类聚》收录的乐府诗，则王僧孺的《登高台》，即使不被收在《临高台》一题下，也应作为乐府诗被收入其他章节。

可见郭茂倩搜集乐府诗时，没有把《类聚》收录的乐府诗作为主要参考。

2.《类聚》所收乐府诗篇目的分合和删削，或未被《乐府诗集》继承。

在篇目的分合上，《乐府诗集》所收乐府诗与《类聚》有很多矛盾之处。如《类聚》卷四十一录魏陈王曹植《妾薄命行》一首，《乐府诗集》析为两首[④]。《类聚》卷四十二录梁刘孝威《蜀道难篇》一首，《乐府诗集》析为两首；录宋鲍昭《代淮南王》一首，《乐府诗集》析为两首；录梁张率《长相思》一首，《乐府诗集》卷六十九析为两首[⑤]。

---

① 除卷末宋孝武帝《夜听妓诗》以下咏乐妓诗外。这一部分作品，在《北堂书钞》属于倡优目，《类聚》无倡优目，相应内容被归入乐部论乐目（参见“事典”部分）。由于论乐目首先收录的是乐府古诗体作品，且乐府古诗体与下卷乐府目所收作品一贯，所以关于乐妓的诗，会排在乐府目所收乐府诗后。

② 欧阳询：《宋本艺文类聚》第42卷《乐部二·乐府》，第1168页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》第18卷《鼓吹曲辞三》，中华书局，1979，第258~260页。

④《宋本艺文类聚》第41卷《乐部一·论乐》，第1140~1141页；《乐府诗集》第62卷《杂曲歌辞二》，第902页。

⑤ 分见《宋本艺文类聚》第42卷《乐部二·乐府》，第1164、1170页；《乐府诗集》第40卷《相和歌辞十五》，第591页；第55卷《舞曲歌辞四》，第797页（自“朱门九重”句以下为第二首，中华书局点校本未分段）；第69卷《杂曲歌辞九》，第991~992页。

且有《类聚》所录乐府诗较为完整，而不为《乐府诗集》采用者。《类聚》卷四十二录有梁简文帝《龙笛曲》，《乐府诗集》误署为梁昭明太子，《乐府诗集》解题称："和云：'《江南弄》，真能下翔凤。'"[①] 而《类聚》所录梁简文帝《龙笛曲》为："江真弄，真态翔凤。阳春台，同去復同來。"[②]《类聚》所录，较《乐府诗集》解题所载"和"尚多两句。

---

① 《乐府诗集》第50卷《清商曲辞七》，第729页。此条及下条引文，改用繁体，以彰显文字异同。

② 《宋本艺文类聚》第42卷《乐部二·乐府》，第1171页。标点依逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·梁诗》第20卷，第1925页。汪绍楹点作："江真弄真態，翔鳳陽春臺，同去復同來。"（欧阳询撰，汪绍楹校《艺文类聚》第42卷，上海古籍出版社，2007，第763页）不从。《龙笛曲》系《江南弄三首》之一，《先秦汉魏晋南北朝诗》解题："诗纪云：《玉台》新本、《乐府》、《英华》并作昭明。今从《艺文》作简文。逯按，《玉台》旧刻称简文为皇太子，后人遂谬以为昭明。故诸诗系名多错互也。"谈蓓芳《〈玉台新咏〉版本考》云："按之《类要》，晏殊时代的《玉台新咏》里是有昭明太子作品的。该书卷二十九《私乐》门'江南弄'条：'玉台皇太子《龙笛曲》曰：真能下翔凤。'据其体例，空格处即代表'江南弄'三字。按影宋本《乐府诗集》卷五十《清商曲辞》七收有梁昭明太子《龙笛曲》，现照录如下：'和曰：江南弄，真能下翔凤。''金门玉堂临水居，一颦一笑千万余。游子去还莫愿疏。愿莫疏，意何极；双鸳鸯，两相忆。'此首见于郑玄抚刻本卷九，署'昭明太子'作，但不载'和'，当是在传抄或刊刻过程中佚失。若不与《乐府诗集》对勘，就不知《类要》所引即是此首。又，《玉台新咏》当然不会只载'和'而不载原诗，只不过《类要》没有征引罢了。至于陈玉父本系统则根本没有此首，连诗都佚去了。……中华书局1979年据影宋本整理出版的《乐府诗集》却改《江南弄》下作者昭明太子为梁简文帝，以此三首均为简文帝作，并出校记云：'据《艺文》卷四二、《诗纪》卷六七改。'但《艺文类聚》只是以《江南曲》为简文帝作，收于卷四十二；却从未将昭明太子此首《龙笛曲》也作为简文的作品。《艺文类聚》卷四十二也收有简文《龙笛曲》，其曲词则为'江真弄真态，翔凤阳春台，同去复同来'，与此处昭明太子《龙笛曲》大异，显为另一作品。"（谈蓓芳等《玉台新咏新论》，上海古籍出版社，2012，第84~85页）郑玄抚刻本《玉台》，只题作简文帝和昭明太子，无题署作皇太子者。唯陈本系统《玉台》，简文题作皇太子，不录昭明太子作品。而《类要》引《玉台》，屡次称"皇太子"。谈氏文中亦提到"《类要》中还有两处也引了《玉台新咏》中'皇太子'的诗"，所引均为简文帝所作。据傅刚《论〈玉台新咏〉的编辑体例》，谈氏所举尚少"《玉台》皇太子《紫骝马》"一条，傅刚认为："即使（《类要》）有多处题了'梁简文帝'，也不能反对原本所题'皇太子'的事实，因为'简文帝'完全可能是后人所为，但后人却不会故意改成'皇太子'，那样导致混淆的地方太多了。"（傅刚《论〈玉台新咏〉的编辑体例》，《国学研究》第12卷，2003，第351页）且《类要》《乐府诗集》所载《龙笛曲》作"江南弄，真能下翔鳳"，《类聚》所载作"江真弄，真態翔鳳；陽春臺，同去復同來"。一作"真"一作"南"，一作"態"一作"能下"，实际上只是字句小异，应是同一作品。谈氏则以为"大异"，是从郑本《玉台》优于陈本的结论立说，未指出《龙笛曲》文本讹谬脱落的可能性，有隐匿反证之嫌。关于《类要》所引《龙笛曲》的问题，傅刚《论〈玉台新咏〉的编辑体例》亦曾做过解释，可参看。

若《乐府诗集》以《类聚》为资料来源，应据此补全梁简文帝《龙笛曲》的和声辞。

《类聚》所收乐府诗，与《先秦汉魏晋南北朝诗》比对，半数以上是不完整的。而这些《类聚》节录的乐府诗，在《乐府诗集》中，只有一首是不完整的（与《先秦汉魏晋南北朝诗》比对），所录亦较《类聚》完整。《类聚》卷四十一录有晋傅玄《饮马长城窟行》，录道、期、声、情、翔、商六韵；《乐府诗集》所录傅玄《饮马长城窟行》，于此六韵后复有安、还、者、马、堕、下六韵，《先秦汉魏晋南北朝诗》于“旷如参与商”句后，另增“梦君结同心，比翼游北林。既觉寂无见，旷如商与参”四句[①]。即无法找到《乐府诗集》因用《类聚》节录的乐府诗为底本而未录全篇的证据。

因此，《类聚》所收乐府诗的文本，未被郭茂倩作为《乐府诗集》的主要参考。

3.《类聚》对乐府题曲调性质的判断，没有被《乐府诗集》继承。

《类聚》卷四十一、四十二对乐府诗的收录，是成系统的，反映出《类聚》对乐府题曲调性质的判断。

《类聚》在这两卷中，将乐府诗按照题目的不同，分别排列。将题目相同，或可视为一题，或系从此题及同一题衍生出的新题的乐府诗，排列在一起。这些排列在一起的乐府诗，首先按照作者时代依次排列，排列时不区分诗题的字面差异；若其中有专拟某一篇的作品，则附在所拟作品之后。比如，《类聚》卷四十一依次录有：（1）晋陆机《吴趋行》；（2）汉班婕妤《怨歌行》、梁江淹《拟班婕妤咏扇》、魏陈王曹植《怨歌行》、晋傅玄《怨诗》、梁沈约《怨歌行》；（3）魏文帝《苦寒行》、晋陆机《苦寒行》、宋谢灵运《苦寒行》；（4）魏文帝《善哉行》、魏陈思王曹植《善哉行》、宋谢灵运《善哉行》；（5）魏文帝《苦哉行》[②]。如所添加的序号一样，这是因题目不同而相次排列的五组同题乐府。则可根据《类聚》所收乐府诗作者的时代和作品的排序，确定《类聚》将哪些相邻的乐府诗视为同题的一组乐府，以及哪些相邻的乐府诗是不属于同一组的。

各组同题乐府的排列次序，系依照乐府题的曲调性质。《类聚》所收

---

① 《宋本艺文类聚》第41卷《乐部一·论乐》，第1134页；《乐府诗集》第38卷《相和歌辞十三》，第557页；逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》第1卷，第556页。

② 《宋本艺文类聚》第41卷《乐部一·论乐》，第1146~1148页。

乐府诗，按曲调性质共分为四大类：（1）从卷四十一《饮马长城窟行》这组乐府[①]到卷四十二《雁门太守歌》这组乐府，所收作品主要对应的是《乐府诗集》中的相和歌辞和杂曲歌辞；（2）从《鼓吹曲十首》中《元会曲》这组乐府到《独不见》这组乐府，所收作品主要对应的是《乐府诗集》的鼓吹曲辞；（3）从《关山月》这组乐府到《长安路》这组乐府，所收作品对应的是《乐府诗集》的横吹曲辞；（4）从《代淮南王》这组乐府到最后《悲楚妃叹》这组乐府，所收作品主要对应的是《乐府诗集》中的清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞四类。则可根据《类聚》所收乐府诗的排列次序，了解《类聚》对乐府题曲调性质的判断。

在《类聚》对乐府题曲调性质的判断与其他乐府文献有差异时，《乐府诗集》往往采用的是其他乐府文献的观点。如《类聚》卷四十二中《当对酒》这组乐府，收有范云、张率的两篇作品[②]，按照排序属于《类聚》的第二类乐府，对应的是《乐府诗集》的鼓吹曲辞。而《乐府诗集·相和曲》序引用了张永《元嘉技录》，并根据张《录》将《对酒》一题归入相和歌辞一类[③]。

当《类聚》所收乐府题，在其他乐府文献中找不到有关曲调性质的论述时，《乐府诗集》仍然没有采纳《类聚》对这一乐府题曲调性质的判断。如《类聚》卷四十一中《秋胡行》这组乐府，依次录有：魏文帝《秋胡行》（3首）、又《丹霞蔽日行》、魏陈王曹植《丹霞蔽日行》、晋傅玄《秋胡行》、晋陆机《秋胡行》、宋谢惠连《秋胡行》（2首）[④]。根据作者时代和排列次序，可知《类聚》将上述乐府诗视为同题的一组乐府，即认为《丹霞蔽日行》出自《秋胡行》（清调曲）。其他乐府文献中，找不到关于《丹霞蔽日行》曲调性质的判断。《乐府诗集》则将《丹霞蔽日行》归为瑟调曲《步出夏门行》的衍生题，没有说明其依据[⑤]，亦没有采用《类聚》的观点。

由是可知，《类聚》对乐府题曲调性质的判断，很可能没有被《乐府诗集》吸收。所以说，《类聚》不是《乐府诗集》的主要材料来源。《乐

① 《类聚》中各组乐府均以排在最前亦即时代最早的一首乐府所用的题目指代。

② 《宋本艺文类聚》第42卷《乐部二·乐府》，第1168~1169页。

③ 《乐府诗集》第26卷《相和歌辞一》，第382页。

④ 《宋本艺文类聚》第41卷《乐部一·论乐》，第1139~1140页。

⑤ 其依据应是《丹霞蔽日行》之题名，出自魏明帝《步出夏门行》之二解。可参看青子文《〈艺文类聚〉乐府体收诗研究》，硕士学位论文，北京大学，2015年。

府诗集》对其他类书的参考，也很可疑。喻意志亦指出，《乐府诗集》利用资料时，似遵循音乐典籍优先的原则[1]。结合喻意志的研究和上文论述看，逯钦立认为类书是《乐府诗集》重要材料来源的观点，很可能是不正确的。逯钦立可能受到了辑录《先秦汉魏晋南北朝诗》这项工作的特殊性的限制，考虑《乐府诗集》的材料来源时，过于重视最早的材料来源，将材料来源的性质放到了第二位。

《艺文类聚》不是《乐府诗集》的主要材料来源，其他类书亦可能不是《乐府诗集》的主要材料来源。《乐府诗集》所收乐府诗与《类聚》所载句数相同时，不是引自《类聚》；所收与其他类书所载句数相同时，亦很可能不是引自这种类书。因此，不能通过文献出处和句数的比较，断定《乐府诗集》所收乐府诗的资料来源以及乐府诗的完整程度。

① 《〈乐府诗集〉成书研究》，第151~154页。

骆宾王《乐大夫挽歌诗五首》考证

程曙光（石家庄，河北师范大学文学院，050024）

摘　要：关于骆宾王《乐大夫挽歌诗五首》的创作时间及挽吊对象，学界历来多有不同看法。本文利用新史料，结合新证据，考证出骆宾王这组作品的挽吊对象为乐彦玮，创作时间约为仪凤四年，而非前人所考，为学界骆宾王生平研究提供新参考。

关键词：《乐大夫挽歌诗五首》　骆宾王　乐彦玮　《骆临海集笺注》

作者简介：程曙光，男，现为河北师范大学文学院2015级中国古代文学专业硕士研究生，研究方向为唐宋文学及乐府学。

骆宾王《乐大夫挽歌诗五首》是其乐府诗作品之一，涉及骆宾王生平事迹及人际交往，是全面了解骆宾王身世的重要线索。然而骆宾王自身并未对这组作品的创作背景予以直接说明，而且在其后世流传的集注、笺注中也未提及。关于这组作品创作于何时、其中的挽吊对象“乐大夫”究竟为谁等问题，学界虽已有一定探讨，但考证较为疏略，结论亦尚有值得商榷之处，实有深入探讨研究之必要。有鉴于此，本文试图利用新史料，结合新证据，对这一问题加以新证，可为骆宾王的生平研究提供参考。

一

骆宾王《乐大夫挽歌诗五首》本身的有效信息并不丰富。从挽歌曲辞中难以直接考知“乐大夫”所指的具体对象，也难以确知挽歌所作的时间、地点。但其中也并非毫无线索可寻。

首先，可以考证挽歌中“乐大夫”的具体所指。关于“乐大夫”，陈

熙晋《骆临海集笺注》未出注，骆祥发以为“其名不详”，[①] 彭庆生认为是指御史大夫乐彦玮。[②] 彭先生所论有具体所指，却并未加以详细论证，下面根据相关史料记载，为彭先生所指做补证。

乐氏一姓在唐代正史记载中少见显著者。据《旧唐书》，其中三人有传，分别是乐彦玮、乐彦祯及其子乐从训。乐彦祯为晚唐僖宗时期人[③]，故而其人及子乐从训均不可能为骆宾王的吊挽对象，可以不论。而乐彦玮正如彭庆生所引，不仅与骆宾王所处时代相同，而且曾任御史大夫。《旧唐书·乐彦玮传》载：

> 乐彦玮者，雍州长安人。显庆中，为给事中……彦玮寻丁忧，起为唐州刺史。及入辞，高宗记其言直，复拜东台舍人。累迁西台侍郎、同东西台三品。乾封元年，代刘仁轨为大司宪。官复旧名，改为御史大夫。上元三年卒，赠秦州都督。[④]

乐彦玮卒于御史大夫任上，与《乐大夫挽歌诗五首》题目中的“乐大夫”相合。又乐彦玮曾任东台舍人、西台侍郎及同东西台三品。东台舍人即给事中，属门下省，于唐龙朔二年（662）改名为御史大夫。

骆宾王作品有《早秋出塞寄东台详正学士》《西行别东台详正学士》等作品[⑤]，并在其内容里提到“意气坐相亲，关河别故人”。[⑥] 其称详正学士为“故人”，可见其与东台学士有交往，与乐彦玮有交集可能。另外，郗云卿《骆宾王文集原序》中说骆宾王曾“仕至侍御史”，[⑦] 侍御史属御史大夫治下。可见骆宾王与乐彦玮在御史台中亦有交集可能。[⑧] 而反观《乐大夫挽歌诗五首》中的诗歌内容，其四云“青乌新兆去，白马故人

① 骆祥发：《骆宾王诗评注》，北京出版社，1989，第186页。
② 彭庆生：《初唐诗歌系年考》，北京大学出版社，2012，第154页。
③ 刘昫等：《旧唐书》，中华书局，1975，第4689页。
④ 刘昫等：《旧唐书》，第2758页。
⑤ 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，中华书局，1962，第114页。
⑥ 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第114页。
⑦ 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第377页。
⑧ 按此说诸家看法不一，骆祥发从郗说认为骆宾王担任过侍御史，滕福海、李厚培则持相反观点，可存疑。详见骆祥发《骆宾王简谱》，《浙江师范学院学报》1984年第2期；滕福海《骆宾王任官考》，《温州师院学报》1993年第1期；李厚培《骆宾王仕履有关问题辨正》，《青海社会科学》1999年第1期。

来”，其五云“独嗟流水引，长掩伯牙弦”[①]。可见骆宾王与“乐大夫”并非泛泛之交。又《挽歌诗》其一云：“谁当门下客，独见有任安。”[②] 陈熙晋注引《史记·卫将军骠骑列传》云：

大将军青日退，而骠骑日益贵。举大将军故人门下，多去事骠骑，辄得官爵。唯任安不肯。[③]

可见此句暗含感慨，意谓“乐大夫”失势之后门下冷落，昔日属吏多离去，独有自己尚想念旧情。而据《新唐书·二李戴刘崔列传》附乐彦玮传：

彦玮，字德珪，长安人。麟德元年，以西台侍郎同东西台三品。数月，罢为大司宪。卒，赠齐州都督。[④]

“大司宪”即御史大夫。乐彦玮先前“以西台侍郎同东西台三品”[⑤]，实为宰相，故其任御史大夫乃是贬职。故而乐彦玮的境遇也与挽歌诗内容符合。综合这些因素，可知此“乐大夫”极有可能正是乐彦玮。

其次，“乐大夫”为乐彦玮，据此可进一步推断骆宾王此组作品的创作时间及对象。关于这一点，骆祥发认为是嗣圣元年（684）春天骆宾王回长安任职时作。挽歌诗第二首中的“昔去梅笳发”或指骆宾王奉差燕齐事，第四首中的“草露当春泣，松风向暮哀”[⑥] 是骆宾王凭吊时间。但此论不啻与其另一说自相矛盾。按杨柳、骆祥发合著《骆宾王评传》中考证，骆宾王嗣圣元年（684）回长安是因得到程务挺推荐。但骆宾王此时政治态度已经改变，不再汲汲进取于当朝，故而以“官守牵缠，程期有限”委婉推辞，未及与程务挺见面即匆匆离开长安，并且是赶去扬州与徐敬业会合。然而骆宾王既然以时间紧迫不及与程务挺相见为理由，又如何

① 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第 102 页。
② 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第 101 页。
③ 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第 101 页。
④ 欧阳修、宋祁：《新唐书》，中华书局，1975，第 3919 页。
⑤ 刘昫：《旧唐书》，第 2758 页。
⑥ 骆祥发：《骆宾王诗评注》，第 186 页。

能公然去距离长安八十多公里的乾县凭吊乐彦玮之墓？且乾县在长安之西，扬州则在长安东南，二者方位适为矛盾。故骆宾王当此之时不太可能会去凭吊乐彦玮之墓，骆祥发此论难以成立。

又彭庆生因推定“乐大夫”为“乐彦玮”，故而据《旧唐书》本传“上元三年卒”之说而认为骆宾王此诗“当作于本年初，即676年”。[①] 彭氏之所以推定该组作品是作于上元三年年初，或当也是依据“草露当春泣，松风向暮哀”一联。然此论亦似得而实失。盖彭氏未及遍检材料。按《唐会要》“彗孛”条载：

> （上元）三年七月二十一日，彗见于东井。指南河积薪，长三尺，余渐向东北，光芒益衷。长半天，埽中台。指文昌。经五十八日乃灭。（八月十九日。御史大夫乐彦玮卒。）[②]

这则材料明确记载了乐彦玮的卒年，诚为一条坚实的证据。可见正史明确记载乐彦玮卒于上元三年（676）的八月十九日。两则史料相互印证，用历史的记载推翻了诗歌表达的判断。又骆宾王《乐大夫挽歌诗五首》其二：

> 蒿里谁家地，松门何代丘。百年三万日，一别几千秋。返照寒无影，穷泉冻不流。居然同物化，何处欲藏舟。[③]

该诗正是设想“乐大夫”去世后出殡而送往墓地之情境。“返照寒无影，穷泉冻不流”正是深秋或初冬景象，与乐彦玮的去世时间相合，可以从侧面证明此“乐大夫”当为乐彦玮。据此，则乐彦玮在上元三年（676）深秋去世，又按照彭庆生先生的说法，骆宾王不可能于上元三年年初即作挽歌诗。因此这一组挽歌诗最早只能是作于仪凤二年（677），但最晚不晚于仪凤四年（679），下面加以论证。

骆宾王在此段时间内的经历颇为辗转。在上元三年初出任武功主簿，

---

① 彭庆生：《初唐诗歌系年考》，第154页。

② 王溥：《唐会要》，上海古籍出版社，2006，第898页。

③ 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第101页。

夏天调任明堂主簿，接着奉使吴会前往南方，年底才返回长安。[1]

八月十九日乐彦玮去世，因为骆宾王在南方，故并未有前往墓地送葬的可能。返回长安后自己又生了一场重病，接着母殁，骆宾王离职于浐滨服丧；三年丧服期，至仪凤三年（678）末毕，其间当无可能凭吊乐彦玮。故而此组作品最早应该作于仪凤四年（679）初骆宾王母丧服阕之后。[2]

然而，要确定是否一定作于仪凤四年初还需要进一步考察骆宾王日后的经历。骆宾王在仪凤四年秋天遭人诬陷下狱，至永隆元年（680）年底出狱，在此期间亦无可能吊挽御史大夫乐彦玮，直至永隆二年（681）春出差燕齐，而后于该年夏天被贬临海丞。[3] 直至嗣圣元年（684）因事回京，如上文所述，旋即返回临海，于扬州和徐敬业等人汇聚，九月起兵，十一月兵败，再未返回长安。[4]

由此看来，该诗真正有可能写作的时间应该为仪凤四年初或永隆二年（681）初。考虑到骆宾王在《乐大夫挽歌诗五首》中并未提及自己遭人诬陷下狱的重要经历与由此生发的人生感受以及骆宾王与乐彦玮较为亲近的关系，且其并未参加上元三年（676）的葬礼，似乎将该组诗的写作日期定为仪凤四年，更为恰当。

而关于骆宾王是确实前往乐彦玮的墓地凭吊还是书信遥寄该诗的问题，目前难以从史料的线索中找到确切答案，但是仍然可以从《乐大夫挽歌诗五首》的造句用词上进行合理的推断，主要集中在以下两个方面。一是准确具体的景物所指。“萧索郊埏晚，荒凉井径寒”[5]（其一）、“城郭犹疑是，原陵稍觉非”[6]（其三）、“草露当春泣，松风向暮哀”[7]（其四），形象地刻画出了墓地的荒凉景色，初春时节，日暮寒意依旧，城外一片萧

---

① 骆祥发：《骆宾王简谱》，《浙江师范学院学报》1984年第2期。

② 骆祥发：《骆宾王简谱》，《浙江师范学院学报》1984年第2期。

③ 骆祥发：《骆宾王简谱》，《浙江师范学院学报》1984年第2期。

④ 关于骆宾王母丧时间，诸家异议不大。但骆宾王何时服丧结束，则多有异同。陈熙晋以为在仪凤三年，骆祥发以为在仪凤四年。陈熙晋认为应为680年：“调露二年，除临海县丞。”王增斌以为骆宾王在服丧中被捕下狱，直到调露元年六月才遇赦出狱。相较而言，以骆宾王仪凤三年底结束服丧，四年春凭吊乐彦玮之墓更为合理。诸家之说参见陈熙晋《续补唐书骆侍御传》，《骆临海集笺注》，第391页；骆祥发《骆宾王简谱》，《浙江师范学院学报》1984年第2期；王增斌《骆宾王系年考》，《唐代文学研究》1990年第00期。

⑤ 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第101页。

⑥ 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第102页。

⑦ 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第103页。

索，野草上挂满露水，城池矗立，眼前坟墓让人唏嘘。加之前文推断，作于仪凤四年（679）初似无疑问。值得注意的是，在几首不同的诗中，“傍晚”这一时间点一直保持统一。比对上文论述的是为虚构的送葬场景，“返照寒无影，穷泉冻不流”呈现出的则是泛泛的画面，不仅“寒无影”幻化缥缈，“穷泉”也不是水流之义。所以此一方面可以推定骆宾王确实身临墓地。二是动词“来”的使用。“今来薤露晞”（其三）、“白马故人来”（其四）都用“来”明确表明归来的状态，由此可以更加肯定，骆宾王确实曾前往乐彦玮的墓地进行凭吊。

综合上述，骆宾王的《乐大夫挽歌诗五首》当为吊挽御史大夫乐彦玮所作，其创作时间最有可能在仪凤四年年初服母丧结束之后。大概是因为服丧期间不宜外出凭吊，故待服丧结束后特地前往乐彦玮墓地补之。

二

关于骆宾王的生平事迹，学界历来颇多异同之论。现在能确定《乐大夫挽歌诗五首》是为吊挽御史大夫乐彦玮所作，则可以据此反过来关照骆宾王生平研究中的一些难题，并提供新的思路。

在《乐大夫挽歌诗五首》中，骆宾王多次表明自己与乐彦玮的关系。如其一首中有云：“谁当门下客，独见有任安。”[①] 如上所述，这是用任安不离弃恩主卫青的典故。其第三首中有云：“九京如可作，千载谁与归？”[②] 此是用赵文子与叔向游于九原对话的典故，意谓自己与乐彦玮平生最为知音。[③] 又其第四首中云：“青乌新兆去，白马故人来。”[④] 明言自己是乐彦玮故人。又其第五首中有云：“独嗟流水引，长掩伯牙弦。”也是以伯牙叔齐来比拟自己与乐彦玮的关系。据此可见，骆宾王是以乐大夫“门下客”“故人”，甚至知音的身份自许。骆宾王的这种自许或有夸饰之处，但他与乐彦玮并非泛泛之交当无疑问。“门下客”说明骆宾王曾为乐彦玮属下；“故人”、知音则说明至乐彦玮去世时，二人已有一段时间的交往，而非新识。兹先就“门下客”一说略为考证。

---

① 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第101页。
② 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第102页。
③ 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第102页。
④ 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第103页。

据《旧唐书》本传，乐彦玮所任官职先后有给事中、唐州刺史、东台舍人（给事中）、西台侍郎同东西台三品及大司宪（御史大夫）。其任职给事中是在显庆（656~661）中。任给事中不久，“寻丁忧，起为唐州刺史。及入辞，高宗记其言直，复拜东台舍人”。其任职唐州刺史约在龙朔中。[1]至于东台舍人，据《册府元龟·帝王部》：“龙朔二年二月改门下省为东台。”[2] 可知乐彦玮任东台舍人当在龙朔二年（662）之后。此后，他“累迁西台侍郎、同东西台三品。乾封元年，代刘仁轨为大司宪”。[3] 据《新唐书·二李戴刘崔列传》附乐彦玮传：“彦玮……罢为大司宪。”[4] 按麟德共两年，自664年元月至665年十二月。乾封共三年，自666年正月至668年正月。根据这两则材料可以看出，其中有矛盾之处，《旧唐书·乐彦玮传》“乾封元年，代刘仁轨为大司宪”，[5] 而《新唐书·二李戴刘崔列传》附乐彦玮传：“彦玮……罢为大司宪。”[6] 即麟德元年，乐彦玮被罢为大司宪。究竟是麟德元年还是乾封元年，两书矛盾。但乐彦玮代替了刘仁轨，便可从刘仁轨的官职变动入手，去寻找一些线索。《旧唐书·刘仁轨郝处俊裴行俭子光庭传》：“麟德二年，封泰山，仁轨领新罗及百济、耽罗、倭四国酋长赴会，高宗甚悦，擢拜大司宪。乾封元年，迁右相，兼检校太子左中护。”[7] 而《新唐书·刘仁轨裴行俭娄师德传》：“及封泰山，仁轨乃率新罗及百济、耽罗、倭四国酋长赴会，天子大悦，擢为大司宪。迁右相，兼检校太子左中护，累功封乐城县男。”[8] 由此可知，《新唐书》对于时间上的省略造成了很多问题，在《新唐书》上，“数月”之前应缺关键时间，即“乾封元年”，恰好由《旧唐书》校正。因此可明确推知乐彦玮应在乾封元年（666）为大司宪。

综合言之，乐彦玮大约在麟德元年末担任西台侍郎同东西台三品，在乾封元年初担任大司宪，只有两年。唐代大司宪改回御史台在咸亨元年（670）。乐彦玮最后卒于御史大夫任上。

---

① 郁贤皓：《唐刺史考全编》，江苏古籍出版社，1987，第2619页。
② 王钦若：《册府元龟》，中华书局，1960，第823页。
③ 刘昫等：《旧唐书》，第2758页。
④ 欧阳修、宋祁：《新唐书》，第3919页。
⑤ 刘昫：《旧唐书》第81卷《乐彦玮传》，中华书局，1975，第2758页。
⑥ 欧阳修、宋祁：《新唐书》，第3919页。
⑦ 刘昫等：《旧唐书》，第2795页。
⑧ 欧阳修、宋祁：《新唐书》，第4084页。

据骆宾王挽歌诗第一首，他以任安自比，将乐彦玮比作卫青。可见其是乐彦玮失势前的“门下客”。即骆宾王在乾封元年（666）之前已经是乐彦玮的下属。而据上文所述，自显庆中至乾封元年，乐彦玮先后任职给事中、唐州刺史、东台舍人、西台侍郎同东西台三品。而据陈熙晋《骆临海集笺注》，骆宾王约在麟德元年至任职东台详正学士（664~670）。所以二者可能在664~666年有直接的上下级关系，亦即骆宾王所说的“门下客”。

综上所述，骆宾王约于麟德元年（664）进京任职，担任奉礼郎后至东台详正学士，并在664~666年间为乐彦玮的直接下属；后经宦海浮沉于仪凤元年（676）春再次返回长安，入秋奉旨南行，该年八月乐彦玮卒，骆宾王于年底返回长安，未能出席葬礼；后又遭遇生病母殁，母丧服阕后，他于仪凤四年（679）初方至墓地凭吊乐彦玮，并写下《乐大夫挽歌诗五首》。至此，骆祥发认为的“其名不详”、彭庆生所论的简略遗缺等问题都得以纠正和弥补。

另骆宾王曾有《西行别东台详正学士》《早秋出塞寄东台详正学士》二诗，根据彭庆生先生的考证，此二诗应该作于咸亨元年（670），且《唐会要》卷五四《门下省》：“龙朔二年二月四日，改为东台。咸亨元年十二月二十三日，改为门下省。”[①] 既然骆宾王题为东台，必定是在龙朔二年（662）之后，咸亨元年十二月之前。骆宾王诗云“上苑梅花早，御沟杨柳新。只应持此曲，别作边城春。”[②] 当作于本年暮春。龙朔二年到咸亨元年，相隔8年之久，所以这二首诗应在662~670年间。再次确认此事件内骆宾王与东台有着密切的关系。陈熙晋认为是在麟德元年至咸亨元年（664~670）间；骆祥发认为其任东台详正学士始于乾封二年（667），至咸亨元年离开东台从军西域。综合以上结论，骆宾王离京从军在咸亨元年无疑。关于骆宾王在664年前数年的任职经历，多数学者认为，约永徽二年（651）之后，他在豫州担任道王府属，约显庆元年（656）起闲居齐鲁。[③] 终于，约在麟德元年（664）因陈《为齐州父老请陪封禅表》而被赏识，再次前往

① 王钦若：《册府元龟》，第823页。

② 骆宾王著，陈熙晋笺注《骆临海集笺注》，第115页。

③ 关于这段时长，骆祥发、刘怀荣认为是12年，李障天认为是2年左右，诸家说法不一，但无疑在骆宾王进京任职之前，他曾在较长时间内闲居齐鲁。诸家之说参见骆祥发《骆宾王简谱》，《浙江师范学院学报》1984年第2期；李障天《关于骆宾王的生卒年问题》，《承德师专学报》1986年第3期；刘怀荣《骆宾王生平事迹新考》，《山西师大学报》1989年第8期。

长安任职，先为奉礼郎后至东台详正学士。[①] 所以二人交往的时间最早应该开始于664年前后，为乐大夫是乐彦玮提供了逻辑上的支持。而在乐彦玮得势又失势的宦海浮沉中，骆宾王作为“门下客”一直没有疏远乐彦玮，所以作者以任安自比。二人一直保持着较为密切的联系，甚至精神上的共鸣，此挽歌也应为真情之作，这又为挽歌诗的写作提供了情理上的可能。于情于理，骆宾王于母丧后追挽其故友、知音乐彦玮作此挽歌似毫无疑问。

综上，乐、骆二人绝非泛泛之交，其生平、其交往、其诗作皆印证——《乐大夫挽歌诗五首》为骆宾王于仪凤四年（679）初吊其知音乐彦玮而作。

---

① 关于骆宾王呈表见赏进京入职的时间，众家说法不一，骆祥发认为是666年之后，李障天认为是665年之后，滕福海认为是664年之后。相较而言，以滕福海的观点更为合理。诸家之说参见骆祥发《骆宾王简谱》，《浙江师范学院学报》1984年第2期；李障天《关于骆宾王的生卒年问题》，《承德师专学报》1986年第3期；滕福海《骆宾王任官考》，《温州师院学报》1993年第1期。

《春江花月夜》成篇献疑

——兼论《乐府诗集》的截取缀合改编现象*

唐　宸（合肥，安徽大学文学院，230601）

摘　要： 署名张若虚的今本《春江花月夜》是公认的唐初七言长篇杰作，然而此诗初见于三百年后的《乐府诗集》，署名张若虚实属孤证。由新发现的两则唐宋人引张若虚诗句文献可知，今本《春江花月夜》存在一个较为复杂的成篇过程：稍晚于张若虚的诗僧皎然在《诗式》中引张若虚《秋月》近体诗，竟与今本《春江花月夜》中诗句雷同。通过对皎然引诗中"捣衣"一词词义的分析，推测《秋月》近体诗确实存在，且是今本《春江花月夜》缀合改编的素材；南宋初，赵次公注杜诗引张若虚《春江月》一联，却不见于今本《春江花月夜》，经考实为张若虚同时诗人张谔所作，可见改编的《春江花月夜》原本不止一首，今本仅是其一。《乐府诗集》中的截取缀合改编型作品，值得学界进一步探究。

关键词： 乐府七言转韵体　唐人引唐诗　写本时代　域外汉籍

作者简介： 唐宸，浙江大学、台湾中山大学联合培养博士，现为安徽大学文学院讲师，主要研究方向为文学文献学及三礼经学。

署名唐代诗人张若虚的《春江花月夜》（以下简称今本《春江花月夜》），自明代中期以来受到广泛赞誉，是家喻户晓的唐诗名篇之一。现今各种古代文学史和诗选著作往往将此诗列为七言歌行的典范，并肯定此诗在唐代文学发展史上的重要地位。关于此诗的研究成果也层出不穷、不

* 本文受到安徽省高校人文社会科学研究重点项目（SK2017A0023）、安徽大学博士科研启动经费项目（J01003235）立项资助。

可胜数。“孤篇压全唐”一说，从现今的文学史接受情况来看，诚非虚语。就笔者所见，目前尚未有学者对此诗的作者和成篇年代产生怀疑，然而，从新发现的一些文献来看，称其为张若虚的作品是存在问题的。

一 今本《春江花月夜》的问世及其疑问

张若虚生卒不详，正史、方志皆无传。[①] 从《旧唐书》贺知章传、《新唐书》包吉传等文献可知，他是扬州人，曾官兖州兵曹，神龙年间（705~707）与贺知章（约659~约744）、贺朝、万齐融、邢巨（682~738）[②]、包融等人“以吴越之士文词俊秀名扬于上京”，并与贺知章、张旭、包融并称“吴中四士”，是初唐、盛唐之际的一位诗人。闻一多先生将张若虚生卒年推定为约660年至约720年[③]，生年应是参照贺知章生年推定，卒年则以享寿六十岁来估算。然从近年新出土墓志所见邢巨生卒年来看，闻一多先生对张若虚的生年推定似嫌稍早[④]。

虽然张若虚有名于时，但历代官私目录都没有著录他的诗文集。程千帆先生在《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》一文对此有过专门的考证：

> 他的生平，后人所知无多。他的著作，似乎在唐代就不曾编集成书。现在流传下来的，就只有见于《全唐诗》卷一百十七的两篇诗，一篇极出色的《春江花月夜》（它同时作为乐府被收入卷二十一的相和歌辞中。）和另一篇极平常的《代答闺梦还》。张若虚既无专集，则

---

① 胡光炜（小石）先生曾撰《张若虚事迹考略》，较简略。吴庚舜先生《张若虚评传》引据材料稍多，间有考辨。前者见胡小石《胡小石论文集》，上海古籍出版社，1982，第104页；后者见吕慧鹃等编《中国历代著名文学家评传》第7卷，山东教育出版社，2009，第470页。

② 邢巨生卒年参见高慎涛《洛阳新出盛唐文士邢巨墓志考释》，《攀枝花学院学报》2014年第1期。

③ 闻一多著，王立信编《闻一多全集》，海南国际新闻出版中心，1997，第19页。

④ 晚唐人郑处海《明皇杂录》说：“天宝中，刘希夷、王昌龄、祖咏、张若虚、孟浩然、常建、李白、杜甫，虽有文名，俱流落不偶，恃才浮诞而然也。”杨生枝先生认为：“（郑处海）小说家之言虽不可全信，但至少可以作为张若虚天宝末年尚在人世之佐证。”参见其《乐府诗史》，青海人民出版社，1985，第463页。今按，从史传行文角度来看，兖州兵曹参军当为张若虚的最终官职。联想到兖州为北方州郡，张若虚经历安史之乱并非没有可能。

> 《春江花月夜》只有通过总集、选本或杂记、小说才能流传下来。但今存唐人选唐诗十种，依其编选断限，只芮挺章《国秀集》有将其诗选入之可能，然而此集并无张作。又今传唐人杂记小说似亦未载张诗。据友人卞孝萱教授所考，现存唐人选唐诗十种之外，尚有已佚的唐人选唐诗十三种，此十三种，宋时大抵还在，张诗或者即在其内，因此得以由唐保存到宋。但宋代文献如《文苑英华》、《唐文粹》、《唐百家诗选》、《唐诗纪事》等书均未载张作。……再就诗话来加以考察，则如胡仔《苕溪渔隐丛话》前后集、魏庆之《诗人玉屑》、何文焕《历代诗话》所收由唐迄明之诗话二十余种，郭绍虞《宋诗话辑佚》所收诗话三十余种，均无一字及张若虚其人及此诗。[1]

程先生对张诗的保存、流传过程做了合理的推断，不过今本《春江花月夜》的长期湮没无踪应是明显的事实。北宋后期[2]，郭茂倩编选《乐府诗集》，第一次收录了今本《春江花月夜》，这时距离张若虚的时代已经过去了三百年。由此可见，此诗的冠名实属孤证。

关于今本《春江花月夜》，还有一个长期困扰学术界的疑问是：它与张氏的另一首传世诗作《代答闺梦还》存在极为明显的风格差异。《代答闺梦还》曰：

> 关塞年华早，楼台别望违。试衫著暖气，开镜觅春晖。燕入窥罗幕，蜂来上画衣。情催桃李艳，心寄管弦飞。妆洗朝相待，风花暝不归。梦魂何处入，寂寂掩重扉。[3]

令历代学者都感到迷惑不解的是，《代答闺梦还》是一首典型的宫体诗，未洗六朝习气，且诗境狭窄，同今本《春江花月夜》那种力压全唐的格调和气势显得格格不入。程千帆先生以“极平常”与“极出色”来形容二诗的巨大差距，吴庚舜先生也说：

---

① 程千帆：《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》，《文学评论》1982年第4期。

② 据喻意志先生考证，《乐府诗集》成书在北宋末“神宗至徽宗这一时段”，“北宋末可能已有刊本”，现存最早的刊本则是北宋末南宋初浙江刻本（现藏国家图书馆）。参见其《〈乐府诗集〉成书研究》，博士学位论文，上海师范大学，2002年。

③ 彭定求等编《全唐诗》，中华书局，1960，第1184页。

它和《春江花月夜》相比，不啻天壤之别，令人不敢相信同出一人之手，前者很可能是诗人早年之作，所以还保留着齐梁诗风；后者是诗人形成自己独特诗风后的诗篇，所以显得炉火纯青，是典型的唐诗。[①]

吴先生的观点代表了目前大多数学者的看法，然而这样的弥合是不得已而为之的。

二　唐皎然引张若虚《秋月》诗辨析

今本《春江花月夜》究竟是否为张若虚所作？新发现的两则唐宋人引张若虚诗句文献或有助于我们解决此一问题。先来看看第一则材料。

唐代诗僧皎然以"情""格"高下为标准分"五格"论诗，认为"诗有五格：不用事第一，作用事第二，直用事第三，有事无事第四，有事无事、情格俱下第五"，在卷五"有事无事、情格俱下第五格"（最劣）中，他引用了张若虚的诗句为例：

张若虚《秋月》："遮户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。"[②]

据张伯伟先生所撰解题，《诗式》一书应成于唐贞元年间（785～805）[③]，晚于张若虚卒年仅仅数十年（张若虚的卒年应在720年之后），因此这应是现存最早、可能也是唯一一则唐人引张诗的文献。值得注意的是，皎然所引用的诗题是"秋月"，这和今本《春江花月夜》的"春月"标题是完全不同的。笔者认为，"秋月"应是"遮户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来"一句所属诗作的本名。经考，《全唐诗》中"捣衣"一词约五十见，凡点明时节的，均与秋夜相关，例如：

鸣环曳履出长廊，为君秋夜捣衣裳。（王勃《秋夜长》[④]）
夜月明虚帐，秋风入捣衣。（李澄之《秋庭夜月有怀》[⑤]）

---

① 吴庚舜：《张若虚评传》，第472页。
② 张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，江苏古籍出版社，2002，第339页。
③ 张伯伟：《全唐五代诗格汇考》，第220页。
④ 《全唐诗》，第367页。
⑤ 《全唐诗》，第1080页。

人随秋月落，韵入捣衣声。（张说《伤妓人董氏四首》[①]）

长信宫中秋月明，昭阳殿下捣衣声。（王昌龄《长信秋词五首》[②]）

长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。（李白《子夜四时歌·秋歌》[③]）

穷花常闭户，秋城闻捣衣。（丁仙芝句[④]）

厌向殊乡久离别，秋来愁听捣衣声。（屈同仙《燕歌行》[⑤]）

秋月三五夜，砧声满长安。（吕温《闻砧有感》[⑥]）

不如村妇知时节，解为田夫秋捣衣。（白居易《寄内》[⑦]）

穷巷长秋草，孤村时捣衣。（储嗣宗《秋墅》[⑧]）

以“捣衣”名篇的也有不少，例如：

秋天瑟瑟夜漫漫，夜白风清玉露漙。（刘希夷《捣衣篇》[⑨]）

亦知戍不返，秋至拭清砧。（杜甫《捣衣》[⑩]）

秋天丁丁复冻冻，玉钗低昂衣带动。（王建《捣衣曲》[⑪]）

爽砧应秋律，繁杵含凄风。（刘禹锡《捣衣曲》[⑫]）

唐朝以前的文人诗句中就常见使用“捣衣”一词，例如：

白露滋园菊，秋风落庭槐。（谢惠连《捣衣一首》[⑬]）

---

① 《全唐诗》，第980页。
② 《全唐诗》，第1445页。
③ 《全唐诗》，第264页。
④ 《全唐诗》，第1157页。
⑤ 《全唐诗》，第2122页。
⑥ 《全唐诗》，第4172页。
⑦ 《全唐诗》，第4852页。
⑧ 《全唐诗》，第6885页。
⑨ 《全唐诗》，第885页。
⑩ 《全唐诗》，第2421页。
⑪ 《全唐诗》，第3389页。
⑫ 《全唐诗》，第3965页。
⑬ 萧统：《文选》，中华书局，1977，第426页。

秋夜促织鸣，南邻捣衣急。（谢朓《秋夜》[1]）

秋气城中冷，秋砧城外发。（费昶《华观省中夜闻城外捣衣》[2]）

不解何意悲秋气，直置无秋悲自生。不怨前阶促织鸣，偏愁便路捣衣声。（江总《宛转歌》[3]，一作徐陵诗）

秋夜捣衣声，飞度长门城。（庾信《夜听捣衣》[4]）

此外，不少诗作虽未使用“捣衣”一词，但却能反映其时节背景，杜甫《秋兴八首》“寒衣处处催刀尺，白帝城高急暮砧”即是。[5]

关于“捣衣”的词义，学界已有不少探讨，一般认为捣衣是妇人将织好的布帛置于平滑的砧上，用木槌敲打平整，以便裁剪制衣，寄给远方的征人。因为征人在冬季需要增添衣物御寒，妇人捣衣、制衣往往会在秋夜进行。梁元帝《金楼子》说：“捣衣清而彻，有悲人者，此是秋士悲于心。捣衣感于外，内外相感，愁情结悲，然后哀怨生焉。苟无感，何嗟何怨也？”[6] 古人写诗只有在秋季怀人这一特定情境中才会使用“捣衣”意象。

皎然所引《秋月》句见于今本《春江花月夜》，仅“遮户”改作“玉户”，将这一文献事实和“捣衣”一词的秋季属性相联系，则张若虚《秋月》诗确有存在的可能。

据有关学者研究，皎然《诗式》选诗不重七言歌行，李白、高适、岑参等人的七言歌行一例未见。[7] 因此，他所选的张若虚《秋月》很可能不是七言歌行，而是像下面这样的一首近体诗：

可怜楼上月徘徊，应照离人玉镜台。遮户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。

如果以上假设成立，则这是一首意义完整、格律完全符合标准的首句入韵式平起七绝，灰、咍邻韵通押（《平水韵》则合为十灰部），也完全符

① 徐陵编，穆克宏点校《玉台新咏笺注》，中华书局，1985，第163页。
② 徐陵编，穆克宏点校《玉台新咏笺注》，第248页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998，第670页。
④ 庾信撰，倪璠注，许逸民校点《庾子山集注》，中华书局，1980，第262页。
⑤ 《全唐诗》，第2509页。
⑥ 萧绎《金楼子》，《丛书集成初编》，中华书局，1985，第61页。
⑦ 许连军：《皎然〈诗式〉研究》，博士学位论文，上海师范大学，2004年。

合初、盛唐时的规则。今本《春江花月夜》中的“玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来”一句，很可能就是出自张若虚的这首《秋月》七绝。不过，从起句“可怜楼上”更似承接句来看，仅有皎然所引的“遮户”至“还来”可确定为《秋月》原貌。将《秋月》与今本《春江花月夜》对比可看出，将“遮户”改为“玉户”，于声律更加自然。当然，今本《春江花月夜》中或许还有更多的内容系出自《秋月》原本，《秋月》亦可能本是七律或绝句组诗，但在文献弗徵的情况下不妨暂将其视作七绝。[①] 从主题和境界来看，《秋月》是纯粹的游子思妇诗，未洗六朝习气，放在佳篇辈出的初、盛唐之际自然算不上优秀作品，皎然将其列为最下也就不足为奇了。

值得强调的是，今本《春江花月夜》属七言转韵体，和一般七古、歌行存在一定区别（但古今文学界长期将其视作七言歌行）。简锦松先生曾提出：“七言转韵体是指以七言书写，一首至少转一次韵以上，每换一韵，首句必须押韵；使用律化的平仄律，但律化的覆盖率较小，不强制句句入律，句联之间的黏对也较宽。……它应是近体诗的一个支脉，与古体诗的定义距离十分遥远。”[②] 今本《春江花月夜》作为七言转韵体，出现律句不足为奇。今本中含有“捣衣”一词的律句恰被题为《秋月》，并为张若虚的同代人皎然所亲见，这一文献铁证才是我们对今本《春江花月夜》成篇过程产生怀疑的最主要原因。

《春江花月夜》是乐府旧题，据说与《玉树后庭花》同为陈后主所制五言宫体艳辞，历代不乏改制者。虽说后人完全可以脱离旧题来写，但《乐府诗集》所存张若虚以外隋炀帝、诸葛颖、张子容、温庭筠四家作品，均未脱离旧题“春”这一时节背景，然而署名张若虚的作品却显得非常特殊，详见表1。

表1　今本《春江花月夜》

今本《春江花月夜》	备注
春江潮水连海平，海上明月共潮生。滟滟随波千万里，何处春江无月明。 江流宛转绕芳甸，月照花林皆似霰。空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见。 江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。江畔何人初见月，江月何年初照人。 人生代代无穷已，江月年年望相似。不知江月待何人，但见长江送流水。	春季

① 七绝的定型是在初唐，张若虚创作此七绝具有足够的条件。

② 简锦松：《唐代非乐府题七言转韵体诗的创体意义》，韩国《东亚文化》，第51辑，2012年10月，第273~331页。

续表

今本《春江花月夜》	备注
白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁。谁家今夜扁舟子，何处相思明月楼。可怜楼上月徘徊，应照离人妆镜台。玉户帘中卷不去，捣衣砧上拂还来。此时相望不相闻，愿逐月华流照君。鸿雁长飞光不度，鱼龙潜跃水成文。	秋季 “可怜”至“还来”、“此时”至“成文”皆为律句
昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家。江水流春去欲尽，江潭落月复西斜。斜月沉沉藏海雾，碣石潇湘无限路。不知乘月几人归，落月摇情满江树。	春季

“捣衣”“鸿雁”皆属秋季色彩浓厚的词语。[①] 征人春月而去，秋节未返，又到春天，思妇叹息征人为何还不回来。改编者化入张若虚《秋月》诗，借梦境写秋，从而超越旧题的时空、季节限制，产生了“去年春恨却来时”（晏几道《临江仙·梦后楼台高锁》）般独特的艺术魅力。全篇“流畅宛转”（胡应麟语）、“节节相生”（钟惺语）、“曲折三致”（沈德潜语）[②]，且韵脚转换十分整齐，音乐节奏感很强，“江天一色”以下数句与刘希夷《代悲白头翁》和李白《把酒问月》颇有异曲同工之处，这些都体现出改编者很高的创作水平。

我们认为：今本《春江花月夜》实际上是一篇经过缀合、改编的作品：“可怜楼上月徘徊”至“捣衣砧上拂还来”部分，可以明确为张若虚的《秋月》诗（文字已非原貌）。考虑到今本《春江花月夜》出自北宋末郭茂倩所编《乐府诗集》，它的改编者应是唐后期或者北宋前中期的文人（这一时期乐府的创作非常兴盛）[③]。改编者或是将张若虚的《秋月》和其他的绝句、歌行缀合在一起，并增加一些过渡句，修改韵脚，使之成为一篇完整的转韵体七言歌行；或是在创作一首全新的七言歌行时将张若虚等人的作品采入。究其目的，很可能是改造前人作品以便于演奏。郭茂倩编《乐府

① 诗中“鸿雁长飞光不度”“碣石潇湘无限路”二句，前人多曲解，尤其是“碣石”“潇湘”二词，不少注本都坐实为河北、湖南二地的地名，实际上这两句中的“鸿雁”、“碣石”和“潇湘”等词语都是化用自卢照邻的《明月引》和《关山月》，尤其是《明月引》诗。

② 程千帆：《张若虚〈春江花月夜〉集评》，《古诗考索》，武汉大学出版社，2008，第96页。

③ 今本《春江花月夜》用韵符合《平水韵》同用、独用的韵例规则（《平水韵》的这些规则早在初盛唐时期即已普遍使用了）。经考察，诗中出现的几处通押现象及其反映出的音系特点没有足够的断代区分意义，也没有发现方言影响用韵的痕迹，故无从推测改编者所属的时代与地域。

诗集》时大力搜集乐府曲辞，将其收录，并据当时尚传诵的张若虚《秋月》诗句将其冠以张若虚之名，因系新创歌辞，知名度不高，故一直默默无闻地流传，直到明代中期文学复古思潮再度兴起，此诗才逐渐引起注意。

改编作品必然会留下一些痕迹。“昨夜闲潭梦落花”数句显得十分突兀，历来为诗评家所指摘。全篇上半部分探讨了宇宙意识，而下半部分却回到游子思妇这一世俗化的场景中来，使得古今阅读者往往不知所云，遂一概以“朦胧美”释之。

三　宋赵次公引张若虚《春江月》诗辨析

南宋初，赵次公（彦材）编《杜诗赵次公先后解》，于杜甫《曲江二首》“传语风光共流转，暂时相赏莫相违”句下引张若虚诗曰：

> 张若虚《春江月》云：请语风光催后骑，并将歌舞向《前溪》。①

此注南宋郭知达《九家集注杜诗》卷十九转引②。赵次公是北宋末南宋初人，生年未详，有学者考证他卒于南宋隆兴二年（1164）③，这已是南宋的第三十八个年头了。按常理推算，他的《杜诗赵次公先后解》成书时间很有可能是南宋初年。因此，赵注应是《乐府诗集》成书之后最早的一则，可能也是《乐府诗集》之外现存唯一一则宋人引张诗文献（郭知达转引除外）。林继中先生早已注意到了此一文献④，陈尚君先生在其《最近二十年新见之唐佚诗》一文中也说：

> 张若虚《春江月》：“请语风光催后骑，并将歌舞向《前溪》。”（见《杜诗赵次公先后解》乙帙卷五、《九家集注杜诗》卷一九《曲江二首》注）是这位以《春江花月夜》名世作者的第三篇作品，也很可能是其姊妹篇或初稿的残片。⑤

① 赵次公著，林继中辑校《杜诗赵次公先后解辑校》，上海古籍出版社，1994，第241页。
② 郭知达：《新刊校定集注杜诗》第19卷，中华书局，1982，第9册。
③ 郭如贞：《从杨万里诗考赵次公卒年及交游》，《杜甫研究学刊》2012年第1期。
④ 林继中：《赵次公及其杜诗注》，《中华文史论丛》1988年第1期，第230页。
⑤ 陈尚君：《最近二十年新见之唐佚诗》，《东方早报》2013年9月29日。

《春江月》即《春江花月夜》的省写。陈尚君先生认为此句诗很可能是今本《春江花月夜》的姊妹篇，应是近于事实的推测。众所周知，前人创作乐府曲辞或是组诗联句，多有一题二作甚至三、四作的现象，而总集、选集著录往往不能全尽，常有遗漏。倘若旧题张若虚《春江花月夜》不止一首，而今本《春江花月夜》只是其一的话，赵次公所见的就应是另外一首，现不妨称之为“另本《春江花月夜》”。下面，试对另本《春江花月夜》的文献来源进行分析。

经考，另本《春江花月夜》中的这一句“请语风光催后骑，并将歌舞向《前溪》”，系出自唐张谔的《延平门高斋亭子应岐王教》（以下简称《延平门》）一诗，仅将“东风”一词改成了“风光”，《延平门》诗曰：

花源药屿凤城西，翠幕纱窗莺乱啼。昨夜蒲萄初上架，今朝杨柳半垂堤。片片仙云来渡水，双双燕子共衔泥。请语东风催后骑，并将歌舞向《前溪》。①

张谔，生卒籍贯不详，《全唐诗》选其诗十二首，并称他“景龙中（707～710）登进士第，仕为陈王掾。岐王范雅好儒士，谔与阎朝隐、刘庭琦、郑繇等皆从之游，赋诗饮酒，后坐贬山茌丞”，可见他和神龙年间（705～707）“名扬于上京”的张若虚是同时人。张谔的存世诗作，大多是应制岐王的，例如《三日岐王宅》《岐王山亭》《岐王席上咏美人》等。从“莺”“蒲萄”“杨柳”“燕子”“东风”等字词来看，这一首《延平门》写的是他春日随岐王出游的情形，且诗意连贯，除了颈联失粘之外，其他三联不论是平仄、押韵，都符合首句入韵式平起七律的要求。延平门位于长安城西（长安外城城墙西面有三座城门，正中是杜甫归凤翔时所走的金光门，其南北分别为延平门和开远门），这和诗中所谓亭在“凤城西”以及唐代城门外官道栽有柳树等史实相符。可见《延平门》确属张谔原作，并非今本《春江花月夜》初稿。可是，此诗为何会进入署名张若虚的另本《春江花月夜》中，并为赵氏所见并引用呢？

结合前文对今本《春江花月夜》成篇的推测，笔者认为：另本《春江花月夜》很可能同今本《春江花月夜》一样，是一篇出自缀合、改编的作

① 《全唐诗》，第1131页。

品。改制者在缀合、改编这两首《春江花月夜》以配乐的过程中，截取了张若虚、张谔等人律绝作品中的句子。后来的抄本转写者因见过张若虚《秋月》诗，将二本皆冠以张若虚之名，遂为郭茂倩、赵次公所见（郭茂倩编《乐府诗集》只录了今本），郭知达转引时亦不觉有误。赵次公引另本《春江花月夜》，为我们提供了《春江花月夜》二本早期风貌的佐证，可谓吉光片羽、弥足珍贵。

就笔者目力所见，皎然引张若虚《秋月》和赵次公引张若虚《春江月》，是《乐府诗集》之外现存仅有的二则唐宋人引张若虚诗作的文献（郭知达转引赵次公除外），但是这二则文献却分别在标题和内容上异于今本《春江花月夜》。这一特殊现象无疑反映了今本《春江花月夜》成篇的复杂过程，而不能以皎然、赵次公二人均笔误等巧合状况来解释。

四 《乐府诗集》中的截取缀合改编型作品分析

缀合、改编前人诗作，并采入乐府歌辞，这在唐宋时期是常见的现象。明人胡应麟说：

> 唐乐府所歌绝句，多节取名士篇什……又有截律诗半首者。[①]

胡应麟所说的，是唐人截取前人名篇为绝句并予以配乐演奏的现象，莫砺锋先生曾对此有过深入探讨[②]。清《四库全书总目》之《定峰乐府》提要也说：

> 汉、魏至唐，自朝庙乐章之外，大抵采诗入乐者多，倚声制词者少，其诗人拟作亦缘题取意者多，按谱填腔者少。[③]

清人赵殿成的分析则更为具体：

> 盖唐时乐曲，多采才人名句，被之管弦而歌之。其声律不谐者，

---

① 胡应麟：《诗薮》，中华书局，1958，第108页。

② 莫砺锋：《论后人对唐诗名篇的删改》，《文学遗产》2007年第2期，第30~37页。

③ 纪昀等：《四库全书总目》，中华书局，1965，第1651页。

则改字就之，以叶宫商，不问其句调，雅俗故也。[1]

唐宋文人缀合、改编前人诗作成为长篇乐府，时人笔记中也有言及，王灼《碧鸡漫志》就记载了这样一则故事：

（宋徽宗）宣和初，普州守山东人王平，词学华赡，自言得《夷则商霓裳羽衣谱》，取陈鸿、白乐天《长恨歌传》，并乐天寄元微之《霓裳羽衣曲歌》，又杂取唐人小诗长句及明皇、太真事，终以微之《连昌宫词》，补缀成曲，刻板流传。[2]

虽然王平之作已不传，但从王灼的记载来看，王平"杂取唐人小诗长句"尤其是名家名作，"补缀"改编成的长篇，可能即属于乐府中的法曲一类，此即任半塘先生所说的"直接借用当时诗人成作入遍，不烦另制"[3]。当然，类似这样的缀合改编，并不局限于法曲曲辞的制作。郭茂倩所撰《乐府诗集》"相和歌辞"解题说："其后晋荀勖又采旧辞施用于世，谓之清商三调歌诗，即沈约所谓'因弦管金石造歌以被之'者也。"[4] 王传飞先生据此认为："相和三调歌诗文本皆为汉魏古辞，并无新作。可见'撰'字并非新作之意，而只是采、选、改编的意思。……邱琼荪先生也释'撰'为'选'之通假。"[5] 此为缀合改编用于相和歌辞之证。今本《春江花月夜》虽然被《乐府诗集》归入清商曲辞，但是属于清商曲辞的实际上只是它的旧题（即陈后主所制五言《春江花月夜》，已佚），《全唐诗》就将今本《春江花月夜》置于相和歌辞中；余冠英先生论述横吹曲辞时说："梁《鼓角横吹曲》中保存了六十多首北歌，就这些歌辞看来，除二三曲可能是沿用汉魏旧歌外，都是北朝民间所产。"[6] 可见横吹曲辞也有沿用汉魏旧歌的现象，而"北朝民间所产"曲辞如《孔雀东南飞》和《木兰诗》，学界早已考证为世代累积型作品[7]，与缀合改编型作品也存在

---

① 王维著，赵殿成笺注《王右丞集笺注》，上海古籍出版社，1984，第 10 页。
② 王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》，巴蜀书社，2000，第 55 页。引用时标点有改动。
③ 任半塘：《唐声诗》上编，上海古籍出版社，1982，第 331 页。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 309 页。
⑤ 王传飞：《相和歌辞研究》，北京大学出版社，2009，第 141 页。
⑥ 余冠英：《汉魏六朝诗论丛》，商务印书馆，2010，第 154 页。
⑦ 周明初：《中国古代文学中的世代累积型集体创作》，《社会科学战线》2005 年第 2 期。

很多相似之处；王国安先生也说："乐府诗是'选词以配乐，非由乐以定词'，即先有歌辞然后由伶人乐工配乐合谱。入乐时，为了迁就音律，需要对本辞作必要的调整，于是就造成了曲辞同原辞文字的歧异。"[①]

那么，这样的截取缀合改编型作品流传下来的究竟有多少呢？下面试从《乐府诗集》中略举一些例证。

1. 相和歌辞，如晋人所作《西门行》[②]，其辞为："出西门，步念之，今日不作乐，当待何时？夫为乐，为乐当及时。何能坐愁怫郁，当复待来兹。饮醇酒，炙肥牛，请呼心所欢，可用解愁忧。人生不满百，常怀千岁忧。昼短而夜长，何不秉烛游。自非仙人王子乔，计会寿命难与期。人寿非金石，年命安可期。贪财爱惜费，但为后世嗤。"其中的一些句子系截取自《古诗十九首》中的名句"生年不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游。为乐当及时，何能待来兹。愚者爱惜费，但为后世嗤。仙人王子乔，难可与等期"[③]。倘若《古诗十九首》失传，这些名句就会被冠以晋人之名了。

2. 舞曲歌辞，如南齐《明君辞》[④]，该曲为南齐《齐鞞舞曲》三首之一，其辞曰："明君创洪业，盛德在建元。受命君四海，圣皇应灵乾。五帝继三皇，三皇世所归。圣德应期运，天地不能违。仰之弥已高，犹天不可阶。将复结绳化，静拱天下齐。"系截取晋傅玄《鞞鼓歌》五首之《洪业篇》中的"宣文创洪业，盛德在泰始。圣皇应灵符，受命君四海"以及"五帝继三皇，三王世所归。圣德应期运，天地不能违。仰之弥已高，犹天不可阶。将复御龙氏，凤凰在庭栖"等句[⑤]，并加以缀合改编而成。改编者将原作中晋朝奠基者司马懿的名号"宣文"删去，又在最末一句中填上"天下齐"等象征南齐国势昌隆的词语，遂成为南齐一朝可以使用的舞曲歌辞。有学者认为，晋《鞞鼓歌》到了唐代仍在被改编使用。[⑥] 与《明

---

① 王运熙、王国安：《乐府诗集导读》，中国国际广播出版社，2009，第11页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，第431页。按：《乐府诗集》于此辞下复收本辞一首，文字近似而篇幅略短。本辞是否一定早于新辞，学界尚有争论，故本文未将《东门行》《白头吟》《满歌行》等情况类似的相和歌辞列入，仅将与《古诗十九首》有关的《西门行》列入。相和歌辞中的缀合改编情况，远不止本文所列举的这一例。

③ 《文选》，第412页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》，第603页。

⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》，第599页。

⑥ 梁海燕说："唐代宫廷《清乐伎》中有《明之君》旧辞二首，即《鞞鼓歌》之旧辞。"见其《舞曲歌辞研究》，北京大学出版社，2009，第163页。

君辞》情况类似的舞曲歌辞还有《拂舞歌》[①]、《世昌辞》[②] 等。

3. 杂曲歌辞，如署名中唐诗人雍裕之的《自君之出矣》[③]，其辞曰："自君之出矣，宝镜为谁明？思君如陇水，长闻呜咽声。"雍裕之在创作过程中明显截取了徐幹《室思诗》（旧题《杂诗》）中的名句"自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，何有穷已时"[④]。如果徐幹作品失传，《自君之出矣》就会被视为雍裕之原创的作品。

4. 近代曲辞，这一类曲辞中的缀合改编现象最多，并可分为三类类型。

第一类系截取前人名句，并直接配乐制成单篇曲辞，如唐人所作《昔昔盐》[⑤]，其辞为"碧落风烟外，瑶台道路赊。何如连御苑，别自有仙家。此地回鸾驾，缘溪满翠华。洞中明月夜，窗下发烟霞"，系截取王维《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁十韵之作应制》的前八句"碧落风烟外，瑶台道路赊。如何连帝苑，别自有仙家。此地回鸾驾，缘谿转翠华。洞中开日月，窗里发云霞"[⑥]，仅有数字改动。与《昔昔盐》情况类似的曲辞还有《昆仑子》（截取王维《从岐王过杨氏别业应教》中的诗句）[⑦]、《戎浑》（截取王维《观猎》中的诗句）[⑧]、《剑南臣》（截取崔湜《婕妤怨》中的诗句）[⑨]、《婆罗门》（截取李益《夜上受降城闻笛》中的诗句）[⑩] 和《长命女》（截取岑参《宿关西客舍寄东山严许二山人》中的诗句）[⑪] 等。这一类曲辞实际上是第二类和第三类曲辞的基础。

第二类系在截取前人名句的基础上补编若干诗句，使之成为一首长篇，再配乐制成单篇曲辞，如唐人所作《簇拍相府莲》[⑫]，全篇共八句："莫以今时宠，宁无旧日恩。看花满眼泪，不共楚王言。闺烛无人影，

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第 611~612 页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》，第 623 页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 750 页。
④ 《玉台新咏》，第 36 页。
⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 834 页。
⑥ 《全唐诗》，第 1286 页。
⑦ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 846 页。
⑧ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 848 页。
⑨ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 849~850 页。
⑩ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 850 页。
⑪ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 851 页。
⑫ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 852 页。

罗屏有梦魂。近来音耗绝，终日望应门。”前四句截取了王维的《息夫人》：“莫以今时宠，难忘旧日恩。看花满眼泪，不共楚王言。”[①] 与《簇拍相府莲》情况类似的还有《穆护砂》（截取陆凯《赠范晔诗》中的诗句）[②] 等。

第三类，截取多首前人名作，组合成一组组诗，再配乐制成一组曲辞，如唐人所作《水调》[③] 由十一首诗组合而成，其中“王孙别上绿珠轮，不羡名公乐此身。户外碧潭春洗马，楼前红烛夜迎人”句，出自韩翃《赠李翼》之“王孙别舍拥朱轮，不羡空名乐此生。门外碧潭春洗马，楼前红烛夜迎人”[④]；又“锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上去，人间能得几回闻”句，出自杜甫《赠花卿》之“锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上有，人间能得几回闻”[⑤]；而“千年一遇圣明朝，愿对君王舞细腰。乍可当熊任生死，谁能伴凤上云霄”，以及“闺烛无人影，罗屏有梦魂。近来音耗绝，终日望君门”等句，则皆出自盖嘉运的《水调歌二首》[⑥]。与《水调》情况类似的曲辞还有：《凉州》（截取高适《哭单父梁九少府》及王建诗句）[⑦]、《伊州》（截取王维《失题》和薛逢《凉州词》中的诗句）[⑧]、《陆州》（截取王维《终南山》和《扶南曲歌词五首》中的诗句）[⑨]、《盖罗缝》（截取王昌龄《出塞》中的诗句）[⑩]、《祓禊曲》（截取李益《上洛桥》中的诗句）[⑪]、《思归乐》（截取王维《送友人南归》中的诗句）[⑫] 和《墙头花》（截取崔国辅《怨词》中的诗句）[⑬] 等。

总体来说，这些缀合改编型作品并不局限于某一类曲辞，而是包括了

---

① 《全唐诗》，第 1299 页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，第 848 页。按，《赠范晔诗》是否为陆凯之作，学界尚有争议，参见王朝安、王集门《陆凯〈赠范晔诗〉辨析》，《殷都学刊》1991 年第 1 期，第 72 页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 838~840 页。

④ 《全唐诗》，第 2758 页。

⑤ 《全唐诗》，第 2447 页。

⑥ 洪迈：《万首唐人绝句》第 20 卷，明嘉靖刻本。

⑦ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 840~841 页。

⑧ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 843~844 页。

⑨ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 844~845 页。

⑩ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 846 页。

⑪ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 847 页。

⑫ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 848 页。

⑬ 郭茂倩：《乐府诗集》，第 848 页。

各类曲辞，如相和歌辞、舞曲歌辞、杂曲歌辞和近代曲辞等[1]，其中尤以唐人改制的近代曲辞为多。这些改编后的作品多在内容形式上脱离旧题，并与原辞存在若干文字差异（即赵殿成所云“采才人名句，被之管弦而歌之。其声律不谐者，则改字就之”）。在配乐的过程中，改编者往往依据乐曲的曲名为整篇或整组曲辞命名，同时为了迁就音律往往对文字有所增损（即郭茂倩所云“多删旧辞，而因其曲名”[2]）。倘若原作者的诗作有幸传世（如王维等人的作品），今人尚可追溯源流；若不幸散佚（如张若虚等人的作品），便难以考辨了。

近年来，有学者从“诗乐舞”关系的角度对今本《春江花月夜》的结构进行探讨。曾智安先生曾结合西曲舞曲的特殊形式分析说：“《春江花月夜》的曲辞结构，实则来源于西曲舞曲曲辞中的场景联章叙事体，只不过在此基础上将多首曲辞整合为单篇歌行而已。”[3] 也有学者认为：今本《春江花月夜》“艺术结构同《西洲曲》极为类似”，它很有可能“原为九首用这乐府题目创作的单篇，作者用高超的艺术技巧对其进行了加工，其目的或为供歌女演唱”。[4] 上述推测和我们的观点实际上是殊途同归的。

（致谢：本文初稿曾在2015年4月浙江大学古籍所论文报告会上宣读并获得一等奖，其间贾海生、周明初等老师都提出了宝贵的修改意见，特此致谢！）

---

① 郊庙、燕射歌辞属于典礼之辞，情况较为特殊，未纳入考察范围。此外，据杨天星博士告知，琴曲也往往存在托古改制与述而不作的现象，前者如托名黄帝，后者如在一首琴曲中插入若干前人名段，不过这在《乐府诗集》的“琴曲歌辞”中较少体现。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，第608页。

③ 曾智安：《西曲舞曲与张若虚〈春江花月夜〉的曲辞结构》，《文学评论》2008年第5期。按：持类似看法的还有何江波《〈春江花月夜〉音乐形态研究》，《乐府学》第十一辑，社会科学文献出版社，2015。

④ 王栋梁、王刚：《〈春江花月夜〉文学史价值新探——接受史视野下的阐释》，《中国海洋大学学报》2009年第1期。

音乐研究

百戏源于战国“讲武之礼”*

于海博（石家庄，河北师范大学文学院，050051；
沧州，沧州师范学院文学院，061001）

摘　要： 目前学界对百戏起源众说纷纭的原因是将百戏与百戏曲目混为一谈。百戏是中国古代综合表演艺术的统称，百戏曲目则是百戏的组成部分，二者是总、分关系。百戏曲目起源甚早，某些曲目可追溯至原始社会的生产和生活实践，且在后世不断增益，甚至百戏形成后仍代有增损，故其起源不可做整齐划一之界定，需视曲目之不同做具体分析。百戏则可确定是源于战国的讲武之礼，因各诸侯国夸耀国威而出现并得以日渐壮大。

关键词： 百戏　百戏曲目　起源

作者简介： 于海博，女，1978 年生，山东文登人。现为河北师范大学文学院 2013 级博士研究生、沧州师范学院文学院副教授，研究方向为中国古代文学与文化。

“百戏”是中国古代乐舞杂技表演的统称。其前身是秦汉“角抵”，东汉始称“百戏”，唐代别称为“散乐”。自问世以来，“百戏”这一名称就表现出极强的生命力，被代代沿用，直至清末，近代随西方专属名词的大量涌入，才逐渐退出历史舞台。

百戏历史悠久，是孕育现代杂技、音乐、舞蹈、体育、戏剧等多种艺术形态之母体，厘清其源流演变对传统文化的发掘和当代的文化建设都有重要意义。但遗憾的是，由于历来被认为是奇技淫巧，典籍文献对百戏的

* 本文为河北省社会科学基金项目“唐代百戏与诗歌”的阶段性成果，项目编号：HB16WX001。

记载都颇为含混简略，这直接导致其起源问题至今仍众说纷纭。目前，学界的相关说法主要有“原始社会生产劳动说”“先秦奇伎戏说”“周代散乐说”“西域说”等四种[①]，这些探讨虽有助于百戏研究的深化，但诸家各执一词也给人带来无限困惑。笔者认为，百戏起源之所以歧见众多，盖将百戏与百戏曲目混为一谈之故。从张衡《西京赋》的相关描写[②]及《隋书·音乐志》所载梁三朝元会的节目单[③]来看，百戏是在特定演出场合下，

① 叶大兵《中国百戏史话》（浙江人民出版社，1985）、崔乐泉《图说中国古代百戏杂技》（世界图书出版公司，2007）都认为百戏“与其他文化活动一样，起源于原始人的生产劳动和其他社会实践”。李吕婷《魏晋南北朝百戏研究》（武汉音乐学院，2007年硕士学位论文）提出“‘百戏’这种艺术形式起源于先秦的‘奇伎戏’”。杨荫浏《中国古代音乐史稿》（人民音乐出版社，1996）、夏野《中国古代音乐简编》（上海音乐出版社，2004）都认为百戏源于周代的散乐。赵维平《中国历史上的散乐与百戏》（《中央音乐学院学报》2006年第1期）则提出“百戏来自西域、印度等地，后汉以来进入中国后很快地融入了当地文化”。

② 见张衡《西京赋》，原文是：“临迥望之广场，程角抵之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦；冲狭燕濯，胸突铦锋；跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。华岳峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞罴。白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而蜲蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之襳襹。度曲未终，云起雪飞。初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。礔砺激而增响，磅盖象乎天威。巨兽百寻，是为曼延。神山崔巍，欻从背见。熊虎升而拏攫，猿狖超而高援。怪兽陆梁，大雀踆踆。白象行孕，垂鼻磷囷。海鳞变而成龙，状蜿蜿以蝹蝹。舍利飏飏，化为仙车，骊驾四鹿，芝盖九葩。蟾蜍与龟，水人弄蛇。奇幻倏忽，易貌分形，吞刀吐火，云雾杳冥，画地成川，流渭通泾。东海黄公，赤刀粤祝。冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。尔乃建戏车，树修旃。侲僮程材，上下翩翻。突倒投而跟絓，譬陨绝而复联。百马同辔，骋足并驰。橦末之技，态不可弥。”

③ 见《隋书·音乐志》第13卷，原文是：第一，奏相和五引；第二，众官入，奏《俊雅》；第三，皇帝入合，奏《皇雅》；第四，皇太子发西中华门，奏《胤雅》；第五，皇帝进，王公发足；第六，王公降殿，同奏《寅雅》；第七，皇帝入储变服；第八，皇帝变服出储，同奏《皇雅》；第九，公卿上寿酒，奏《介雅》；第十，太子入预会，奏《胤雅》；十一，皇帝食举，奏《需雅》；十二，撤食，奏《雍雅》；十三，设《大壮》武舞；十四，设《大观》文舞；十五，设《雅歌》五曲；十六，设俳伎；十七，设《鼙舞》；十八，设《铎舞》；十九，设《拂舞》；二十，设《巾舞》并《白纻》；二十一，设《舞盘伎》；二十二，设《舞轮伎》；二十三，设《刺长追花幢伎》；二十四，设《受猾伎》；二十五，设《车轮拗腰伎》；二十六，设《长跷伎》；二十七，设《须弥山》、《黄山》、《三峡》等伎；二十八，设《跳铃伎》；二十九，设《跳剑伎》；三十，设《掷倒伎》；三十一，设《掷倒案伎》；三十二，设《青丝幢伎》；三十三，设《伞花幢伎》；三十四，设《雷幢伎》；三十五，设《金轮幢伎》；三十六，设《白兽幢伎》；三十七，设《掷跷伎》；三十八，设《猕猴幢伎》；三十九，设《啄木幢伎》；四十，设《五案幢咒愿伎》；四十一，设《辟邪伎》；四十二，设《青紫鹿伎》；四十三，设《白武伎》，作讫，将白鹿来迎下；四十四，设寺子导安息孔雀、凤凰、文鹿胡舞连《上云乐》歌舞伎；四十五，设《缘高伎》；四十六，设《变黄龙》、《弄龟》伎；四十七，皇太子起，奏《胤雅》；四十八，众官出，奏《俊雅》；四十九，皇帝兴，奏《皇雅》。

由多种不同形态的百戏曲目按照先后顺序排列组合成一个整体，进行的以娱人为目的的大规模演出，综合性和娱人性是其基本特征。百戏与百戏曲目，是总与分、包含与被包含的关系。正因百戏所含曲目种类多样，数量繁多，难以确数，才以“百”概之。在流传过程中，百戏曲目也并非一成不变，而是代有增损，处于不断的发展变化之中。只有当百戏曲目发展到一定规模，相对成熟稳定之后，作为综合艺术的百戏才有可能出现。因此，要想去翳除弊，揭示百戏起源的真相，必须对百戏曲目和百戏进行区别考察。

一　百戏曲目起源不可具体限定

由于历史文献的缺失，百戏曲目源于何时普遍缺少可靠的文献记载。然而，现存文献中的种种蛛丝马迹及近年来的一些考古发现，无不昭示百戏曲目的起源甚早，某些曲目的源头或许确可追溯至原始社会的农牧狩猎、歌舞娱乐、巫卜战争等生产和生活实践。如蹴鞠，刘向《别录》称其为“黄帝所造，本兵势也”[①]，即为训练士兵而创造。但 20 世纪 50 年代在西安半坡发现的新石器时代人类村落遗址 152 号墓中，在一个女孩脚下的陶钵中就出土了三个石球，石球的位置表明其为足踢的游戏用具（见图 1）。1973 年长沙马王堆汉墓出土的战国早期著作《十大经·正乱》载：“黄帝身遇蚩尤，因而擒之……充其胃以为鞠，使人执之，多中者赏。”[②]说明黄帝击败蚩尤后，曾将蚩尤的胃割下来当球踢，这种为了欢庆胜利而进行的复仇性的娱乐活动显然有别于刘向所说的“兵势”，也是蹴鞠源于原始社会游戏娱乐的有力证据。再如角抵，任昉《述异记》载：“秦汉间说：蚩尤氏耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向。今冀州有乐名蚩尤戏，其民两两三三，头戴牛角而相抵。汉造角抵戏，盖其遗制也。”[③] 这种以头戴牛角、相互抵斗来模仿蚩尤战黄帝的娱乐方式，就揭示了角抵与原始部落战争之间千丝万缕的联系。而斗鸡、驯犬等驯动物戏则明显源于原始社会的家禽、家畜驯养，如处于新石器时代后期的仰韶文化遗址中，就发现了大量鸡、狗、羊、猪的骨头，《虞书·舜典》亦载：

---

① 宗懔：《荆楚岁时记》，山西人民出版社，1987，第 22 页。
② 转引自刘秉果、赵明奇《中国古代足球》，齐鲁书社，2008，第 5 页。
③ 任昉：《述异记》卷上，《丛书集成初编》第 2704 卷，中华书局，1991，第 1~2 页。

“击石拊石，百兽率舞。”① 表明随着农业生产的发展，原始人逐步掌握了鸡狗羊猪等野生动物的驯养技术，并开始将其用于娱乐表演。此外，四川、湖北等地新石器时代遗址中出土的大量红色陶球（见图2），因直径多在3~6厘米，表面饰有精美的几何图案，球体光滑无穿绳孔洞，个别球体内有陶丸、沙粒，摇动时可沙沙作响，而被学界认为是原始社会手技技巧存在的证据。这种通过抛接球体来进行表演的形式很可能是源于原始的狩猎活动。至于张衡《西京赋》描绘的鱼龙曼延等化妆象形戏，虽然现存文献和出土文物中没有直接证据，但也应与原始社会的图腾崇拜和巫蛊活动有关。

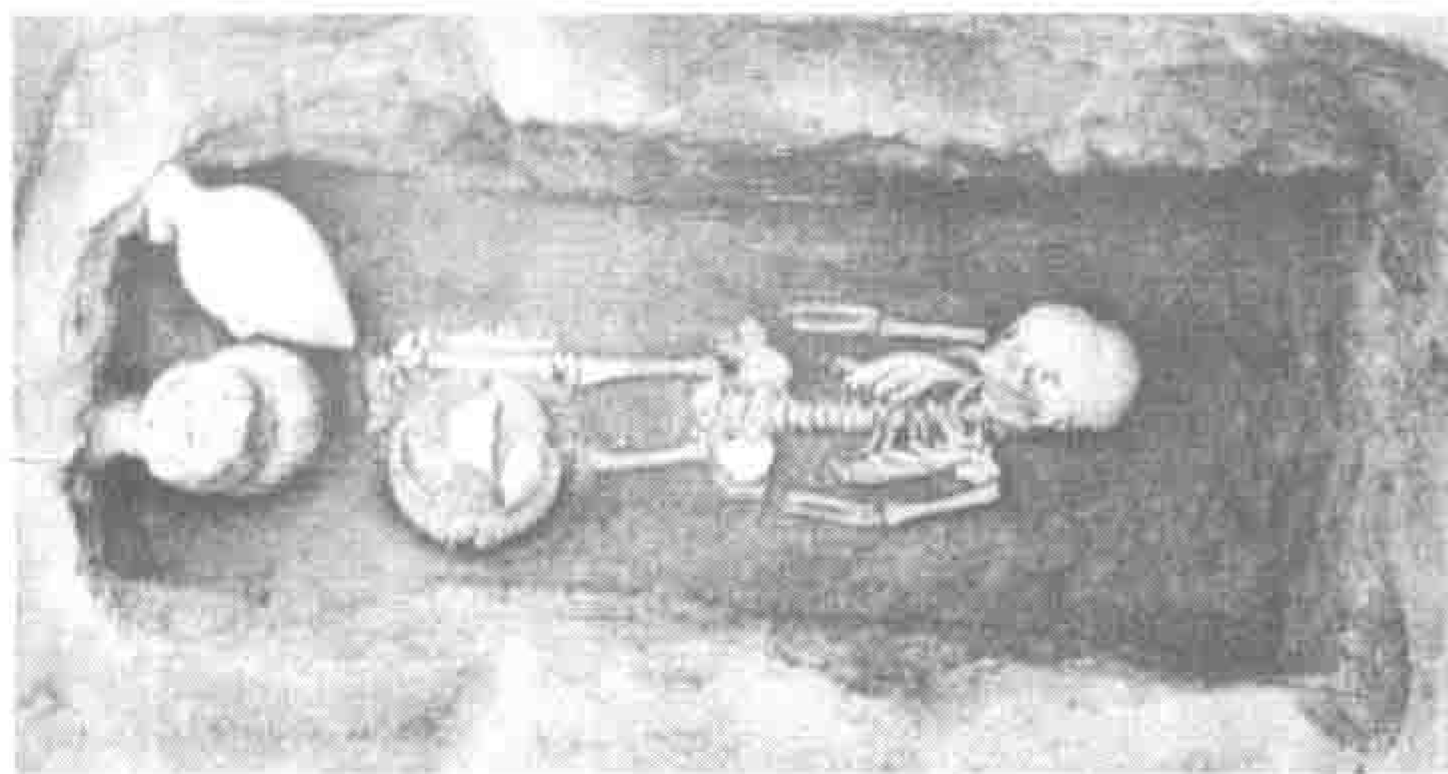


图1 新石器时代人类村落遗址152号墓

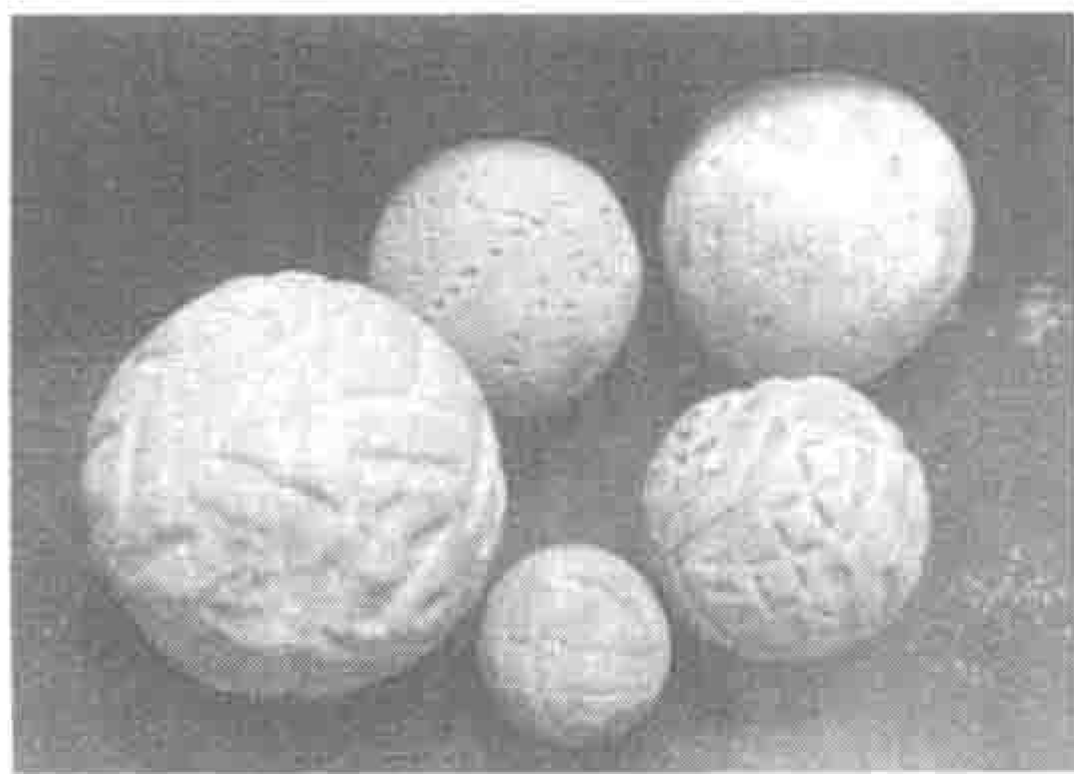


图2 新石器时代陶球

随着时代的推移，百戏曲目在代相承继之余，也不断增益。《史记·大宛列传》即载：“角抵奇戏岁增变，甚盛益兴。”② 《梁元帝纂要》曰：“百戏起于秦、汉，曼衍之戏，后乃有高絙、吞刀、履火、寻橦等也。”③ 此后的史籍记载中也多有官方增修百戏的记录。如果说最早出现的一批百戏曲目是源于原始社会的生产、生活实践的话，后世百戏曲目的来源则更为广泛。有的曲目在前代基础上不断衍生出新的表演形式，如在扛鼎基础上出现的戏车轮、石臼、瓮器等；跳丸由单纯的用手抛接发展到兼用肩、臂、臀、膝、足跟等部位；马术在立骑、猿骑之后，又出现了卧骑、倒骑、颠骑等新的表演方式等。有的曲目则随日益频繁的对外交流从异域涌入中原，并扎根繁衍，如幻术，《通典》曰：“大抵散乐杂戏多幻术，皆出西域，始于善幻人至中国。汉安帝时，天竺献伎能自断手足，刳剔肠胃，

① 阮元：《尚书正义》第3卷，中华书局，1980，第131页。
② 司马迁：《史记》第123卷，中华书局，1959，第3173页。
③ 高承：《事物纪原》第9卷，中华书局，1989，第494页。

自是历代有之。”[①] 而缘竿，又名都卢寻橦，《汉书·地理志》载粤地有夫甘都卢国，颜师古释曰：“都卢国人劲捷善缘高，故张衡《西京赋》云：乌获扛鼎、都卢寻橦。”[②] 还有现在仍流行于大江南北的狮子舞，也是随佛教一起流入中国。总之，百戏曲目起源于民间，其具体起源视曲目之不同而各异，不可做某一时期或某一地域的统一限定，即便是在百戏形成之后，百戏曲目仍随时代的发展而有大量创新和变化。

二　前人众说驳议

综上所述可见，百戏曲目起源多样，且出现于不同时代，说百戏曲目源于原始社会的生产、生活实践已不够准确，更何况是具有综合演艺性质之百戏！那么百戏是否起源于先秦奇伎戏呢？这一说法亦难以令人信服。前人提出此说的主要依据是《列女传》和《尚书》中的相关记载。《列女传·夏桀末喜传》载：“桀既弃礼义，淫于妇人，求美女，积之于后宫，收倡优、侏儒、狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐，日夜与末喜及宫女饮酒，无有休时。”[③]《尚书·泰誓下》也记载商纣王“作奇技淫巧以悦妇人”[④]。由于唐宋以后多以“奇伎”“奇戏”称百戏，故前人认为百戏是源于先秦奇伎戏。然而，唐宋与夏商相距已数千年，如此以后人之观念解读前代显然没有任何说服力。且从上述记载的行文来看，虽能说明当时宫廷存在百戏曲目的演出，但与综合性之百戏恐还相去甚远。这一点通过夏商时期的相关考古发现就能得到证实。百戏在中国古代一直属于“乐”的范畴，呈现出与音乐、舞蹈共存共荣的状态。近年来夏商时期考古发现取得了较大进展，但夏代出土的乐器极少，说明当时虽有乐舞存在，却并不发达。商代出土的乐器虽有 11 种 120 件之多，表明其音乐文化较夏代已有较大发展，但从甲骨文的记载来看，当时主要是在祭祀、祈雨过程中涉及用乐，其中有的表演确如百戏曲目表演一般佩戴面具或持有武器[⑤]，而且其

---

① 杜佑：《通典》第 146 卷，中华书局，1988，第 3729 页。

② 班固：《汉书》第 28 卷，中华书局，1962，第 1671 页。

③ 刘向：《古列女传》第 7 卷，《文渊阁四库全书》第 448 册，（台北）商务印书馆，1986，第 64 页。

④ 孔颖达：《尚书注疏》第 10 卷，《文渊阁四库全书》第 54 册，第 223 页。

⑤ 详见崔广庆《先秦时代乐文化研究》，南开大学 2014 年博士学位论文，第 34~45 页。

表演目的是娱神而非娱人，演出性质与百戏明显不符。因此，笔者认为以夏商时期音乐发展情况来看，当时难以出现娱人性和综合性皆备的百戏艺术，《尚书》等记载的奇伎戏至多是百戏曲目表演，应未达到百戏之规模。

至于“散乐”一词，首见于《周礼》“旄人掌教舞散乐、舞夷乐”[①]，汉郑玄注曰“散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣”[②]，唐贾公彦疏曰：“散乐，旄人为乐之善者，以其不在官之员内，谓之为‘散’，故以为野人为乐善者也。云‘若今黄门倡矣’者，汉倡优之人亦非官乐之内，故举以为说也。”[③] 可见周代散乐是与官方礼乐相对应的民间俗乐，其虽有可能包含倡优、侏儒的百戏曲目表演，但从周公制礼作乐、以音乐区分贵贱尊卑的文化背景来看，百戏曲目的演出应主要存在于民间。当时尚处于自给自足的农业经济早期，仅靠民间力量显然无法将诸多个体存在的百戏曲目整合为综合演出，故百戏源于周代散乐亦不可信。而“西域说”虽关注到了百戏对域外因素的吸收和借鉴，却忽略了秦汉典籍对百戏的大量记载，故此观点也值得商榷。

其实，不仅今人对百戏的起源问题进行过积极探讨，古人也早就关注过这一问题，主流观点是百戏起源于秦汉，由唐人提出，宋代以后各家典籍基本上俱持此说[④]。然而，1999 年在秦始皇陵东南侧 9901 号陪葬坑中，出土了 11 尊彩绘百戏俑，这些陶俑虽大多头部缺失，但其服饰、动作与秦俑坑中出土的兵马俑明显不同，均赤裸上身和下体，只在腰间围一短裙，其服饰与湖北江陵凤凰山秦墓出土彩色漆画中的角抵力士服饰十分相似。其中，已修复的“一号俑双腿立正，左手握住右腕，双臂交叉于腹前，整体身高约 1.75 米；三号俑高约 1.9 米，胸部和双臂肌肉暴突，腹部微鼓，肚脐外露，裙带系于脐下，右臂向上高举，左手大拇指插入腰带内，左腿前躬，右腿斜蹬，展现出彪悍勇猛的雄姿；五号俑最为高大魁梧，高约 2 米，裸露的双臂刚劲有力，双手置于腹前，手中握着裙前的长方形皮革式前襜，卷成半筒形，上端与腰带相连。……其左臂与左肋处有一圆柱形物

---

① 郑玄注，贾公彦疏《周礼注疏》，北京大学出版社，1999，第 629 页。

② 郑玄注，贾公彦疏《周礼注疏》，第 629 页。

③ 郑玄注，贾公彦疏《周礼注疏》，第 629 页。

④ 徐坚《初学记》、李昉《太平御览》、高承《事物纪原》、潘自牧《记纂渊海》、马端临《文献通考》等俱持此说。

痕迹，可能是长木柱，已腐朽无存"[①]（见图3）。考古学家推断三号俑是百戏中扛鼎的角色，五号俑是百戏都卢寻橦中的持竿者。2011年，考古工作者对百戏俑坑进行了第二次发掘。据光明网报道，此次发掘又出土百戏俑24件，这些百戏俑的服饰与1999年发现的百戏俑相仿，其中还有一件身高达2.5米的巨人俑和服装上印有"宫藏"文字的泡钉俑（见图4）。"北京大学考古文博学院赵化成教授认为，这些陶俑总体上还是属于百戏俑，它们应当是当时体现角抵、幻术等表演娱乐性质的'演员'，4人一排，预计有10排，每一排表演内容都不太一样。"[②] 秦陵百戏俑的规模及排列方式说明秦始皇时代百戏曲目不仅种类繁多，且已得到汇聚，成为比较成熟的、大规模的综合演艺，而且百戏俑身上首次发现的"宫藏"两字，也是其来源的证明，表明当时被称为"角抵"的百戏，不仅具有综合演艺性质，还活跃于秦代宫廷。然而秦王朝历时极短，绝非百戏起始之时代。那么到底从什么时候开始，百戏曲目整合成了综合性表演艺术——百戏呢？

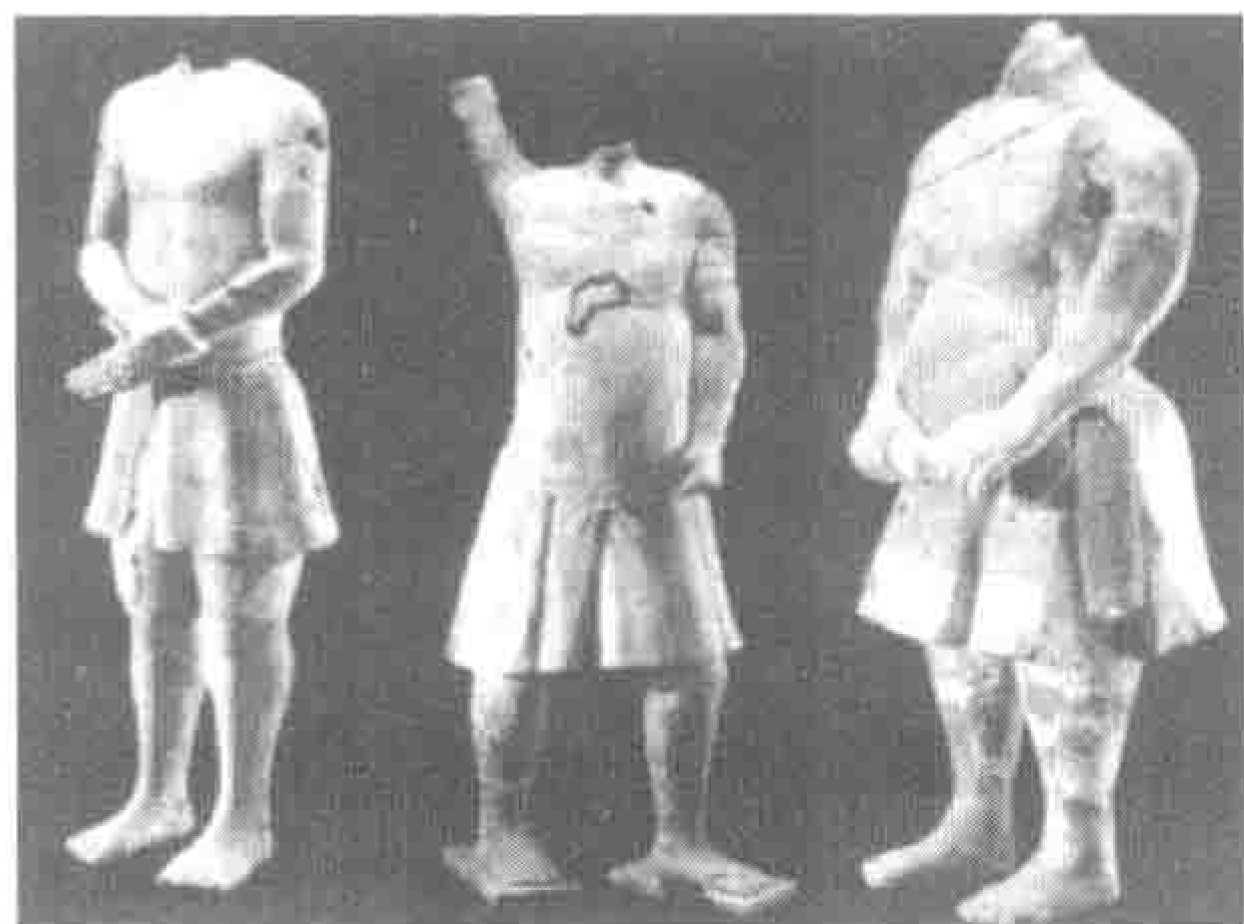


图3　秦陵百戏俑

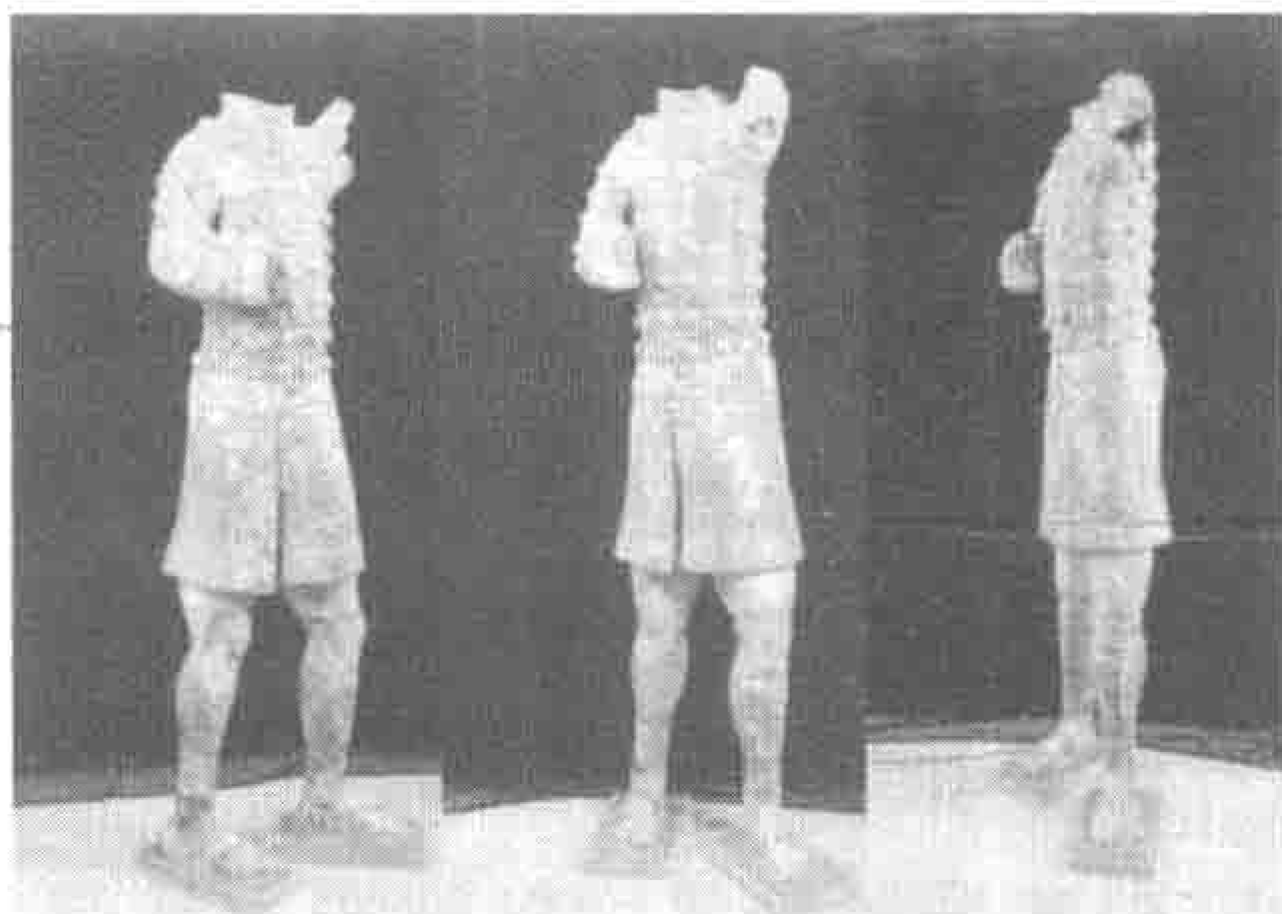


图4　秦陵泡钉俑

三　战国"讲武之礼"是百戏的真正起源

众所周知，西周建立后，为确立封建等级制度，周公曾创制大量与礼紧密结合、具有道德教化作用的雅乐，并将其用于各种社会事务。至春秋战国时期，社会的动荡、礼制的残败在音乐领域引起了巨大变动，被称为

① 陈谷川：《秦汉文物精华展》，http：//www.southcn.com/ent/zhuanti2/qinhan/pics/200304200316.htm。

② 赵建兰：《秦始皇陵又有新发现 "百戏俑"让人浮想联翩》，http：//culture.gmw.cn/2013-11/07/content_9421909_2.htm。

“郑声”“新声”的俗乐开始取代雅乐兴盛起来。魏文侯曾说：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。”① 梁惠王更直言：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”② 郑声、新声与雅乐风格迥异，其社会功能也与雅乐截然不同。《礼记·乐记》曾对新声详加阐述：“夫新乐，进俯退俯，奸声以滥，溺而不止，及优、侏儒，獶杂子女，不知父子。乐终不可以语，不以道古，此新乐之发也。”③ 说明新声旋律急促多变，缺少整齐划一的节奏，演出时俳优、侏儒、男女混杂，一味追求感官刺激。俗乐的盛行表明时人的审美趣味较前代发生了较大改变，音乐的存在价值已由娱神向娱人转变，这样的社会环境无疑有利于百戏的滋生和发展。

据现存文献记载来看，春秋时期一些百戏曲目已达到较高的技艺水平。如《列子·说符》云：“宋有兰子者，以技干宋元。宋元召而使见。其技以双枝，长倍其身，属其胫，并趋并驰，弄七剑迭而跃之，五剑常在空中。”④ 向宋元公献艺的艺人将高跷与弄剑结合，能边踩着高跷徐趋疾驰，边将七把剑轮番抛向空中，并令五把剑常在空中翻腾。这样的表演难度极高，能体现春秋时期百戏曲目的艺术水平。由于技艺惊人，春秋时期百戏曲目已由民间流入宫廷，并在社会的政治、军事活动中发挥作用。如《国语·晋语》记载胥臣与晋文公对话时，就曾借“侏儒扶卢”之技强调要人尽其才。侏儒扶卢，即后世之缘竿。另据《春秋谷梁传·定公十年》载，齐侯与鲁公会面后，“齐人使优施舞于鲁君之幕下。孔子曰：‘笑君者罪当死！’使司马行法焉，首足异门而出”。⑤ 据此优被孔子斥为“笑君者”而被施以极刑可以推知，其所表演的舞蹈定非平和雅正之舞，当是嘲讽戏谑鲁公的滑稽表演。而《庄子·徐无鬼篇》亦载：“市南宜僚弄丸，而两家之难解。”⑥ 楚宋两国的战争竟凭借一弄丸艺人的表演而终止，也是百戏曲目在当时的社会生活中发挥重要作用的典型案例。值得注意的是，春秋时期的百戏曲目虽技艺高超，在社会生活中也发挥着重要作用，却没有会演的迹象，而是均呈现出单独表演的面貌，这也从另一个方面证实了夏商奇伎戏和西周散乐不可能是百戏的起源。

---

① 杨天宇：《礼记译注》，上海古籍出版社，1997，第658页。

② 万丽华、蓝旭译注《孟子·梁惠王下》，中华书局，2010，第17~18页。

③ 杨天宇：《礼记译注》，第658页。

④ 张湛注《列子》，上海古籍出版社，2014，第226页。

⑤ 顾馨、徐明校点《春秋谷梁传》，辽宁教育出版社，1997，第125页。

⑥ 郭象：《庄子注》，《文渊阁四库全书》第1056册，第125页。

战国时期，各种百戏曲目发展到更为繁盛的状态。《战国策·齐策》即载："临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟，弹琴、击筑，斗鸡、走狗，六博、踏鞠者。"[①] 斗鸡、踏鞠都是百戏的重要组成部分，民众的普遍从事说明当时百戏曲目已极其流行，这就为综合性之百戏的诞生奠定了基础。而直接导致百戏诞生的恐怕还是战国后期的"讲武之礼"。"讲武之礼"，是古代军中的祭礼。《诗经·周颂》有《桓》一篇，《毛诗序》曰："桓，讲武类，禡也。桓，武志也。"[②] 郑玄笺云："类也，禡也，皆师祭也。"[③] 孔颖达进一步解释说："桓诗者，讲武类，禡之乐歌也。谓武王将欲伐殷，陈列六军，讲习武事。又为类，祭于上帝；为禡，祭于所征之地。治兵祭神，然后克纣。至周公、成王太平之时，诗人追述其事而为此歌焉。……禡之所祭，其神不明。肆师云：凡四时之大田猎，祭表貉则为位，注云：貉，师祭也。于立表处为师祭，祭造军法者，祷气势之增倍也。其神盖蚩尤，或曰黄帝。"[④] 由此可知，"讲武之礼"是周代军中祭礼，具体分为两种，一曰类，一曰禡。类，祭于南郊，所祭者为上帝，即上天；禡，祭于所征之地，所祭者为创造军法的蚩尤或黄帝，用以祈祷作战时的气势倍增。《桓》即为禡之乐歌，所描绘的是武王伐纣时治兵祭神、大克敌兵的事迹，在周公、成王时代方由诗人追述而成，后用作军中祭祀时的乐歌。《桓》的存在，说明"讲武之礼"本是周王室的专用祭礼。

但到战国时期，由于王室衰微，各诸侯国纷纷逾礼越制，亦作"讲武之礼"。班固《汉书·刑法志》云："春秋之后，灭弱吞小，并为战国，稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸视。而秦更名角抵，先王之礼没于淫乐中矣。"[⑤]《史记·李斯传》亦载："二世在甘泉，方作角抵优俳之观。应劭《集解》曰：战国之时，稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸示，而秦更名曰角抵。"[⑥] 班固、应劭二人都称百戏是源于战国的"讲武之礼"，强调战国时各国为夸耀国威、斗富比强，才在原本中正平和的先王礼乐中增加了乔装动物和模仿打斗的戏乐形式，而这就是秦代角抵的前身。从张衡《西京赋》的描述来看，《鱼龙曼延》《总会仙倡》《东海黄公》等百戏曲目有

---

① 何建章：《战国策注释》第 8 卷，中华书局，1990，第 326 页。

② 郑玄《毛诗正义》第 19 卷，中华书局，1980，第 604 页。

③ 郑玄《毛诗正义》第 19 卷，第 604 页。

④ 郑玄《毛诗正义》第 19 卷，第 604 页。

⑤ 班固：《汉书》，第 1085 页。

⑥ 司马迁：《史记》，第 2559~2560 页。

大量布景道具、人物装扮和打斗动作，不仅能够体现国家之实力，还具有强烈的尚武气息。而且应劭还进一步解释“角抵”云：“角者，角材也；抵者，相抵触也。”此处“材”的内涵非常广泛，既指物质材料[①]，又指人的才能才干[②]。显然百戏曲目之所以能被广泛用于各诸侯国的“讲武之礼”，盖因其布景道具、服饰装扮能体现国家的经济实力和国人的聪明才智，打斗、角力又展现出一国之军事实力，能满足各国夸耀国威的客观需要。加之当时礼崩乐坏，百戏曲目遂以其俗乐性质和娱人功能逐步取代周王室的雅乐，成为礼乐的主要内容。而各国的相互攀比也使越来越多的百戏曲目得以汇聚，演出规模日渐壮大，逐渐成为一种综合性的演艺活动。因此，虽然古往今来，关于百戏起源说法众多，但最合乎情理者还是汉人之记述，即具备综合演艺性质的百戏演出，是因战国的“讲武之礼”而形成。从诞生之初，它就是国家级的官方演出，这也能够解释为什么秦汉乃至后世的百戏总会出现于宫廷，成为国宴酺会的重要组成部分。

结　语

《文献通考》载：“秦始皇既并天下，分为三十六郡。郡置材官，聚天下兵器于咸阳，铸为钟鐻，讲武之礼罢为角抵。”[③] 说明秦始皇统一六国后，为消除国家的不安定因素，曾经收缴兵器，压制全国的尚武习气。另外，由于丧失了相互夸耀国威的作用，曾经辉煌一时、富有军事色彩的“讲武之礼”也黯然落幕。

然而“讲武之礼”虽然消失了，百戏曲目的综合演出却已深入人心，成为社会生活中不可或缺的重要组成部分。从前述秦陵百戏俑的出土情况来看，叱咤风云的始皇帝生前对此必然极为喜爱，才会铸数十尊百戏俑陪葬。百戏曲目实乃借“讲武之礼”得以汇聚而形成百戏之雏形，在“讲武之礼”被废止后又改头换面，变身为“角抵”继续发展。因此，百戏起源于战国的“讲武之礼”当是确切无疑。

---

① 如《周礼·天官·大宰》：“五曰百工，饬化八材。”《左传·隐公五年》：“凡物不足以讲大事，器材不足以备器用，则君不举焉。”皆此意。

② 如《尚书·金縢》：“予仁若考，能多材多艺，能事鬼神。”《左传·庄公三十二年》：“公疾，问后于叔牙。对曰：‘庆父材。’”《晏子春秋·外篇下八》：“臣愿有君而明，有妻而材。”皆此意。

③ 马端临：《文献通考》第149卷，中华书局，1986，第1037页。

《陌上桑》与《艳歌罗敷行》辨析

刘　玲（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

摘　要：“日出东南隅，照我秦氏楼”这首诗，《乐府诗集》题作《陌上桑》，《宋书·乐志》题作《艳歌罗敷行》。《陌上桑》这个题目有两个层面的意义，在音乐层面，它是一个特定的曲调；在文学层面，它是一个“陌上采桑”的文学母题。从《楚辞抄》“今有人”、魏武帝“驾虹霓”、魏文帝“弃故乡”三篇来看，《陌上桑》曲调应该是“三三七”句式，而“日出东南隅，照我秦氏楼”一篇整齐的五言句式是不可能套入《陌上桑》曲调歌唱的。《艳歌罗敷行》这个题目包含了两部分，一是曲调为“艳歌行”，二是内容为“罗敷”，这是一首内容为“罗敷故事”的《艳歌行》。《艳歌行》“翩翩堂前燕”全篇五言，《艳歌罗敷行》与之相同。又《艳歌行》属瑟调，《艳歌罗敷行》为大曲，“沈约并列于瑟调”，可以推测《艳歌罗敷行》（日出东南隅）是在《艳歌行》曲调基础上改编创作的大曲。由于曲调的亡失，而“日出东南隅”篇与“陌上采桑”的主题一致，因此被误认为《陌上桑》之歌辞。

关键词：《陌上桑》　《艳歌罗敷行》　《日出东南隅行》

作者简介：刘玲，女，首都师范大学中国诗歌研究中心2013级博士研究生，主要研究方向为中国古代诗歌。

“日出东南隅，照我秦氏楼”是一首耳熟能详的诗篇。中学时我们就知道，它名为《陌上桑》，是乐府诗歌的代表作品。随着学习的深入，我们渐渐了解这首诗还有许多名称。《宋书·乐志》作《艳歌罗敷行》，《玉台新咏》作《日出东南隅行》，《艺文类聚》作《陌上桑罗敷行》，《初学记》作《陌上桑行》，又作《古乐府陌上采桑》，《太平御览》作《古诗》

《古乐府歌诗》《古艳歌》，《乐府诗集》作《陌上桑》。为什么这一首诗会有众多题目，哪一个才是它的本来面目呢？我们需要进一步辨析。

这首诗对应着《陌上桑》、《艳歌罗敷行》和《日出东南隅行》三种题目。与此同时，《陌上桑》这一题目也对应着不同的诗歌。《乐府诗集》《陌上桑》下篇目众多。除“日出东南隅”篇外，这些诗歌可以分为两类。一类是《楚辞抄》“今有人”、魏武帝“驾虹霓”、魏文帝“弃故乡”三篇。《楚辞抄》作：“今有人，山之阿，被服薜荔布女萝。”魏武帝诗作：“驾虹霓，乘赤云，登彼九疑历玉门。”魏文帝诗作：“弃故乡，离室宅，远从军旅万里客。”[①] 这三篇与“陌上采桑”这个主题毫无关联，但是在句式结构上皆以“三三七”节奏为主（魏文帝“弃故乡”在此基础上略做了一些变化）。另一类是后代文人的拟作，如吴均作“蚕饥妾复思，拭泪且提筐”，王筠作“秋胡始停马，罗敷未满筐”[②] 等，皆出自“陌上采桑”这一文学母题，与“日出东南隅”篇在主题与内容上有着千丝万缕的联系。

由此观之，《陌上桑》这个题目有两个层面的意义。一是在音乐层面，作为一个曲调，它包含了特定的节奏与旋律。《楚辞抄》“今有人”、魏武帝“驾虹霓”、魏文帝“弃故乡”三篇，仅仅是套用了《陌上桑》这支乐曲“三三七”的节奏与特定的旋律，是音乐意义上的《陌上桑》。二是在文学层面，它包含着“陌上采桑”的具体内容，具有特定的文学指向性，沉淀为一个固定的文学母题。后一类文人拟作皆是文学意义上的《陌上桑》。从时间上来看，《陌上桑》首先是作为一支曲调而传播，它的音乐渐渐失传之后，又从文本的角度作为文人案头徒诗的一个母题继续流传。

关于《陌上桑》的最早记录来源于晋代崔豹《古今注》。《古今注》曰：“《陌上桑》者，出秦氏女子。秦氏，邯郸人有女名罗敷，为邑人千乘王仁妻。王仁后为赵王家令。罗敷出采桑于陌上，赵王登台见而悦之，因置酒欲夺焉。罗敷巧弹筝，乃作《陌上桑》之歌以自明，赵王乃止。”[③] 值得注意的是，这一段文字中，只提到“陌上桑”和“秦罗敷”，并未出现“日出东南隅”篇。崔豹这一段文字，解释的是《陌上桑》这支曲子的本事，而非“日出东南隅”篇的由来。

目前可见的最早将《陌上桑》与“日出东南隅”篇联系起来的文献是

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第411~412页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，第412~413页。

③ 崔豹：《古今注》，中华书局，1985，第10页。

南朝宋张永《元嘉正声技录》。陈释智匠《古今乐录》引张永《元嘉正声技录》："相和有十五曲……十五曰《陌上桑》。……其辞《陌上桑》歌瑟调，古辞《艳歌罗敷行》'日出东南隅'篇。"① 这里首次明确将"古辞《艳歌罗敷行》'日出东南隅'篇"作为《陌上桑》的一首歌词。由于记录乐府演奏情况的文献非常少，而张永《元嘉正声技录》年代比较早，所以这一段记录一直被后人采纳。后世皆以"日出东南隅"篇为《陌上桑》，即是本此。

值得注意的是，这段记载虽然以"古辞《艳歌罗敷行》'日出东南隅'篇"为《陌上桑》辞，但它仍然肯定了"日出东南隅"篇《艳歌罗敷行》这个题目。并且，"日出东南隅"篇与《艳歌罗敷行》这个题目的对应关系是更为紧密的。

在这里，我们先大胆地将《陌上桑》与《艳歌罗敷行》"日出东南隅"篇分开。首先我们来看《陌上桑》。上文已经说过，《陌上桑》这个题目首先具有的是音乐层面的意义，也就是它的旋律与节奏。《楚辞抄》"今有人"、魏武帝"驾虹霓"、魏文帝"弃故乡"三篇，虽然在内容上与"陌上桑"毫无关联，但是因为套用了《陌上桑》的曲调，因此为名。由此我们可以推断，至少在曹魏时期，《陌上桑》曲调仍然是"三三七"节奏。

根据王青《从汉魏舆服官制的变化看〈陌上桑〉的创作年代》一文的考证，"《陌上桑》最早不能早于中平四年，最晚似也不能晚于黄初年间"②。文中的《陌上桑》实际上指的是"日出东南隅"篇。也就是说，"日出东南隅"篇的创作时间与曹氏父子《陌上桑》创作的时间相差不远。曹操创作"驾虹霓"篇严格遵守了《陌上桑》"三三七"的结构，曹丕"弃故乡"篇在此基础上做了一些细微的变动，在某些句子的长短与节奏上出现新变。那么，可以肯定的是，此时流传的《陌上桑》曲调仍基本上是固定的"三三七"节奏。而与此同时代的"日出东南隅"篇，却全篇五言，篇幅宏达，与《陌上桑》辞体有所差异。由此推断，"日出东南隅"篇应当不是按照《陌上桑》的曲调创作的。

那么，"日出东南隅"篇究竟属于什么曲调呢？目前可见的最早出现

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第382页。

② 王青：《从汉魏舆服官制的变化看〈陌上桑〉的创作年代》，《文学遗产》2007年第2期，第118页。

“日出东南隅”篇的记载仍是上文提及的张永《元嘉正声技录》中的那段文字。其中明确说“古辞《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇”。王僧虔《大明三年宴乐技录》也说“《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’一篇”，《宋书·乐志》作《艳歌罗敷行》。这几处文献都表明“日出东南隅”篇最早的曲调归属应为《艳歌罗敷行》。

《艳歌罗敷行》这个题目包含了两部分，一是曲调为“艳歌行”，二是内容为“罗敷”。也就是说，《艳歌罗敷行》是一首内容为“罗敷故事”的《艳歌行》。乐府诗集《艳歌行》（翩翩堂前燕）下引《古今乐录》曰：“《艳歌行》非一，有直云‘艳歌’，即《艳歌行》是也。若《罗敷》《何尝》《双鸿》《福钟》等行，亦皆‘艳歌’。”[①] 根据《艳歌行》曲调创作的不同内容的歌诗，分别题为《艳歌XX行》。王僧虔《大明三年宴乐技录》云：“《艳歌双鸿行》，荀录所载，《双鸿》一篇；《艳歌福钟行》，荀录所载，《福钟》一篇，今皆不传。《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇，荀录所载。”[②] 它们在《艳歌行》基本调式的基础上，根据表现的需要，各自在长短、旋律甚至节奏上做出一些变化。

《艳歌行》“翩翩堂前燕”篇全篇用五言，《艳歌罗敷行》正与之相同。又《艳歌行》属瑟调，《艳歌罗敷行》为大曲，“大曲十五，沈约并列于瑟调”[③]。可以推测《艳歌罗敷行》（日出东南隅）是在《艳歌行》曲调基础上改编创作的大曲，在内容篇幅上更宏大，分为三解，表演形式上也更加丰富。

又傅玄有《艳歌行》一篇，同样写罗敷故事，内容与《艳歌罗敷行》基本一致，甚至前数句皆与“日出东南隅”篇完全重合。这说明至少在西晋时“日出东南隅”篇仍是归属于《艳歌行》这个曲调之下的。

王运熙先生《略谈乐府诗的曲名本事与思想内容的关系》一文中认为“《陌上桑》原词是王仁妻秦罗敷为拒绝赵王的强夺而作，其辞早已不传，魏晋时乐府所奏《陌上桑》古辞，即为我们现在所见的《日出东南隅》篇”。王运熙先生肯定了“《日出东南隅》篇本为‘相和歌辞’瑟调曲中的《艳歌罗敷行》曲，与‘相和歌辞’相和曲中的《陌上桑》不是一曲”，但是王先生认为“因《陌上桑》曲古辞不传，而《日出东南隅》篇

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第579页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，第579页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》，第377页。

题材接近，女子巧拒豪贵（这种事情在古代是相当多的）的主题又相同，因此《陌上桑》曲借用其歌辞入乐”[1]。根据本文的辨析，这一观点是有问题的。首先，曹魏时《陌上桑》曲调是存在的，并且调式仍然是“三三七”节奏。五言句式的“日出东南隅”篇的歌词不可能套入《陌上桑》曲调，也就不会发生“借其辞入乐”的现象。其次，直至晋代，“日出东南隅”篇仍归属于《艳歌行》（《艳歌罗敷行》可以看作《艳歌行》这一个大类下的变体），这由傅玄创作的《艳歌行》可以得知。因此，至少在晋初，《陌上桑》与《艳歌罗敷行》在曲调上的界限还是明显的，作为《艳歌罗敷行》歌词的“日出东南隅”篇不会被当成《陌上桑》的古辞。

那么，为什么《艳歌罗敷行》“日出东南隅”篇会被当作《陌上桑》呢？我们仍然回到最初将二者联系起来的张永《元嘉正声技录》。陈利辉《汉乐府〈日出东南隅〉曲调归属辨析》认为张《录》“其辞《陌上桑》歌瑟调，古辞《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇”这段话表明，“刘宋元嘉时期相和曲《陌上桑》歌瑟调，配辞为古辞《艳歌罗敷行》《日出东南隅》篇”。[2] 这一论断的问题在于，《陌上桑》和《艳歌罗敷行》皆为魏晋乐所奏，到刘宋元嘉时期，其曲调已经亡佚。王僧虔《技录》与张《录》相去不远，其称“《罗敷》一篇，相和中歌之，今不歌”可以证明《艳歌罗敷行》在刘宋已经不能入乐歌唱，也就不存在将其歌词纳入《陌上桑》曲调之事。

正是因为刘宋时已经不歌《陌上桑》或《艳歌罗敷行》，张永《元嘉正声技录》中的这段记载也就不是他亲眼所见、亲耳所闻。通过对各种材料的辨析，我们更有理由认为张《录》“其辞《陌上桑》歌瑟调，古辞《艳歌罗敷行》‘日出东南隅’篇”这段话将《艳歌罗敷行》“日出东南隅”篇作为《陌上桑》曲的歌词，可能是出于一种猜测，并无明证。

《陌上桑》古辞究竟是何模样，我们无从知晓。根据崔豹《古今注》中的记载，我们推断《陌上桑》古辞应该也是讲采桑女被侵犯而反抗的故事。这样的故事在汉代是比较流行的，《艳歌罗敷行》与《陌上桑》同写一个传统的文学母题“采桑故事”，我们甚至可以推断这二者是从同一个故事中演化而来的。《陌上桑》古辞不知何故亡佚，而《艳歌罗敷行》表

---

① 王运熙：《当代学者自选文库·王运熙卷》，安徽教育出版社，1998，第261、262页。

② 陈利辉：《汉乐府〈日出东南隅〉曲调归属辨析》，《北方论丛》2010年第1期，第15页。

现的也是同一主题，因此，在后人的追忆中，它们合二为一。我们只有从音乐调式差异的角度，才能发现它们的本来面目。

要之，《陌上桑》曲，魏晋乐所奏，句式为“三三七”结构，其古辞早已亡佚。“日出东南隅”篇题为《艳歌罗敷行》，属瑟调曲《艳歌行》，是其经过改编的大曲。刘宋时，《陌上桑》与《艳歌罗敷行》二曲皆亡佚不歌，故张永《元嘉正声技录》以“日出东南隅”篇为《陌上桑》古辞的记载有误。由于“日出东南隅”篇与“陌上采桑”的主题一致，因此被混为一谈。“日出东南隅”篇，《宋书·乐志》作《艳歌罗敷行》是正确的；《玉台新咏》作《日出东南隅行》正是以其已不可歌，作为纯文本保留下来，因此以首句为题。

论唐代《破阵乐》的创制演变及其音乐性质变迁

左汉林（北京，中央财经大学文化与传媒学院，100081）

摘　要： 唐代的《破阵乐》流传时间久远，影响巨大。《破阵乐》最初起于军中，在太宗朝不断扩大规模，演变为规模宏大的《七德舞》。高宗曾一度停止《破阵乐》的演出，这反映了他对太宗的态度及其制礼作乐歌颂新朝的观念。盛唐时期，《破阵乐》有多种音乐形式。盛唐之后，《破阵乐》依然有较为广泛的流传。唐代的《破阵乐》具有不同的音乐属性，它有时是军中俗乐、宴飨雅乐或郊庙雅乐，有时是俗乐、军乐或凯乐，有时甚至是由华乐转换而成的胡乐。

关键词： 唐代　破阵乐　雅乐　俗乐　胡乐

作者简介： 左汉林，男，1968 年生，河北保定人。现为中央财经大学文化与传媒学院教授，硕士生导师。著有《求学集》《唐代乐府制度与歌诗研究》《唐史劄记》《杜甫与杜诗学研究》等。

《破阵乐》始创于唐太宗时代，在高宗及以后的时代又有多种不同的形态。《破阵乐》的演出在唐代时停时续，此与唐代政治密切相关。《破阵乐》有着极强的观赏性，同时又有着很强的政治性。《破阵乐》是唐代最著名的乐舞，学界有不少的讨论和论争。本文将根据相关史料，详细考察和描述《破阵乐》的创制及演变过程，并讨论《破阵乐》音乐性质的变迁。

一　《破阵乐》在太宗时代的创制和演变

《破阵乐》原是规模很小的军中俗乐，后来变成唐代最著名的乐舞，其间经历了相当复杂的过程。《破阵乐》实际存在着性质不同、规模用途

有异的多种音乐形态。

（一）《秦王破阵乐》的创制

《破阵乐》的最原始形态是军中的俗乐，产生的时间是在武德年间。《通典》卷一百四十六“坐立部伎”条：“《破阵乐》，大唐所造也。太宗为秦王时，征伐四方，人间歌谣有《秦王破阵乐》之曲。”① 《新唐书》卷二十一《礼乐志》：“太宗为秦王，破刘武周，军中相与作《秦王破阵乐》曲。”② 唐刘悚《隋唐嘉话》卷中：“太宗之平刘武周，河东士庶歌舞于道，军人相与为《秦王破阵乐》之曲，后编乐府云。”③ 宋钱易《南部新书》：“武德中，天下始作《秦王破阵乐曲》，以歌舞文皇之功业。”④ 可见，《破阵乐》最早创制于军中，名为《秦王破阵乐》，其内容是歌颂秦王李世民的战功，音乐性质为军中俗乐。其演出人员当是秦王所带领的军队，演出方式不详，或为徒歌。

据《旧唐书》卷一《高祖本纪》唐高祖武德三年（620）夏四月：“秦王大破宋金刚于介州，金刚与刘武周俱奔突厥，遂平并州。”⑤ 则《秦王破阵乐》的创制时间当在高祖武德三年前后。

《秦王破阵乐》最初的演出规模可能较小，其演出也可能仅限于军中或民间，它在武德年间可能从来没有登上过长安的舞台。如果不是李世民在玄武门之变中取得胜利并登上帝位，《秦王破阵乐》可能早已经被历史遗忘，根本不会出现在正史当中。

并且，这样一支乐曲，如果说它在武德年间根本就没有存在过，也是极有可能的，因为它完全可能出自太宗的伪造或假托。关于《破阵乐》的内容，《新唐书》中记载了一段意味深长的对话，据《新唐书》卷二十一《礼乐志》：“太常卿萧瑀曰：‘……陛下破刘武周、薛举、窦建德、王世充，愿图其状以识。’帝曰：‘方四海未定，攻伐以平祸乱，制乐陈其梗概而已。若备写禽获，今将相有尝为其臣者，观之有所不忍，我不为也。’”⑥ 可见，对于《破阵乐》的内容，作为乐卿的萧瑀曾希望

---

① 杜佑：《通典》第146卷“坐立部伎”条，中华书局，1988，第3718页。
② 欧阳修、宋祁：《新唐书》第21卷《礼乐志》，中华书局，1975，第467页。
③ 刘悚：《隋唐嘉话》卷中，中华书局，1979，第18页。
④ 钱易：《南部新书》己，中华书局，2002，第87页。
⑤ 刘昫等：《旧唐书》第1卷《高祖本纪》，中华书局，1975，第11页。
⑥ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第21卷《礼乐志》，第468页。

把太宗破刘武周、薛举、窦建德、王世充的诸多功绩一一写入其中，全面、完整、系统地歌颂太宗的武功，但这个建议没有得到太宗的支持。如果萧瑀的建议被采纳，那么《破阵乐》的内容就不仅仅是“破刘武周”一事了。

胜利者书写的历史，其材料是经过过滤和选择的，用歌舞艺术表现的历史事件也不一定完全真实。所以，我们认为《秦王破阵乐》在武德三年（620）前后可能只是一支很小的曲子，也可能根本就没有存在过。

（二）从《秦王破阵乐》到《破阵乐》

在秦王李世民登基成为皇帝之后，为新皇帝歌功颂德的工作依次展开。原来属于军中俗乐的《秦王破阵乐》经常被演出。在频繁的演出中，《秦王破阵乐》不断丰富内容，扩大规模，遂成为贞观年间著名的乐舞《破阵乐》。

《通典》卷一百四十一“乐序”：“圣唐贞观初作《破阵乐》，舞有发扬蹈厉之容，歌有粗和啴发之音。”[①]《新唐书》卷二十一《礼乐志》：“及（太宗）即位，宴会必奏之（指《破阵乐》），谓侍臣曰：‘虽发扬蹈厉，异乎文容，然功业由之，被于乐章，示不忘本也。’”[②] 可见，贞观初年的《破阵乐》规模已经增大，其用途是“宴会必奏之”，从音乐性质上说，它已经从军中俗乐变为朝廷的宴飨雅乐。

（三）作为雅乐的《七德舞》

宴飨雅乐《破阵乐》的用途在贞观七年（633）前后进一步扩大，遂成为既用于宴飨又用于郊庙的雅乐《七德舞》。

《旧唐书》卷三《太宗本纪》唐太宗贞观七年（633）春正月戊子：“是日，上制《破阵乐舞图》。”[③]《通典》卷一百四十六“坐立部伎”条：“贞观七年，制《破阵乐》舞图：左圆右方，先偏后伍，鱼丽鹅鹳，箕张翼舒，交错屈伸，首尾回互，以象战陈之形。令起居郎吕才依图教乐工百

---

① 杜佑：《通典》第141卷“乐序”条，第3588页。

② 欧阳修、宋祁：《新唐书》第21卷《礼乐志》，第467页。

③ 刘昫等：《旧唐书》第3卷《太宗本纪》，第42页。

二十人，被甲执戟而习之。凡为三变，每变为四阵，有来往疾徐击刺之象，以应歌节。数日而就。发扬蹈厉，声韵慷慨。歌和云‘秦王破阵乐’。飨宴奏之。”[①]《新唐书》卷二十一《礼乐志》：“后令魏徵与员外散骑常侍褚亮、员外散骑常侍虞世南、太子右庶子李百药更制歌辞，名曰《七德舞》。舞初成，观者皆扼腕踊跃，诸将上寿，群臣称万岁，蛮夷在庭者请相率以舞。”[②] 宋钱易《南部新书》：“贞观初，文皇重制《破阵乐图》，诏魏徵、虞世南等为词，因名《七德舞》。”[③]

可见，在贞观七年（633），太宗对《破阵乐》又进行了一次大规模的改造。一是制作了《破阵乐》的舞图，使舞蹈规范化，并且“以象战陈之形”。二是扩大规模，参与舞蹈的乐工有一百二十人左右（《新唐书》卷二十一《礼乐志》记为一百二十八人，当以《新唐书》为是）。三是命魏徵、虞世南等文臣撰写歌辞，使《破阵乐》成为有歌有乐有舞的大型乐舞。四是将《破阵乐》更名为《七德舞》，使之进入朝廷雅乐的行列。一百二十八人的大型舞蹈，实际上正是八佾的翻倍，既表示此乐舞规格之高，也证明此乐舞具有雅乐性质。五是此舞的用途当是以宴飨为主，即所谓“飨宴奏之”，郊庙祭祀亦用之。

据《贞观政要》卷四：“先是以《庆善乐》为文舞，《破阵乐》为武舞，诏魏徵、虞世南、褚亮、李百药等为之词。太宗谓侍臣曰：‘昔周公、成王，袭礼作乐，久之乃成。逮朕即位，数年之间成此二乐，五礼又复刊定，未知堪为后世作法以否……’魏徵奏称：‘陛下……更创新乐，兼修大礼，自我作古，万代取法，岂止子孙而已。’”[④] 由此材料可以看出唐太宗对《破阵乐》的重视，把《破阵乐》（包括《庆善乐》）看成其制礼作乐的成果。魏徵认为此是“自我作古”，可为“万代取法”。

总之，贞观七年（633）以后的《破阵乐》，已经从贞观初的初步扩大规模的《破阵乐》，变成规模宏大的作为朝廷重要宴飨雅乐和郊庙雅乐的《七德舞》。从贞观七年到贞观二十三年（649），《七德舞》是唐代朝廷最为重要的大型舞蹈。

---

① 杜佑：《通典》第146卷“坐立部伎”条，第3719页。

② 欧阳修、宋祁：《新唐书》第21卷《礼乐志》，第468页。

③ 钱易：《南部新书》，中华书局，2002，第87页。

④ 吴兢撰，谢保成集校《贞观政要集校》，中华书局，2003，第567页。

二　高宗朝《破阵乐》的存续

高宗曾一度停止《破阵乐》的演出。高宗对《破阵乐》的态度，实际上反映了他对李世民的态度及其通过制礼作乐歌颂新朝的观念。

（一）高宗初年《七德舞》停止演出

高宗即位之后，《七德舞》一度停止演出。《旧唐书》卷二十八《音乐志》："永徽二年（651）十一月，高宗亲祀南郊，黄门侍郎宇文节奏言：'依仪，明日朝群臣，除乐悬，请奏《九部乐》。'上因曰：'《破阵乐舞》者，情不忍观，所司更不宜设。'言毕，惨怆久之。"[①] 按永徽二年即高宗继位的第二年，在这一年十一月的南郊祭天活动中，高宗提出停止演出《破阵乐》，即《七德舞》，理由是"情不忍观"。

高宗出生于贞观二年（628），在贞观七年（633）到贞观二十三年（649）的十数年中，他应该多次看到过《破阵乐》的演出。在他继位的第二年，为什么忽然提出停止《破阵乐》的演出呢？难道真是因思念太宗而"情不忍观"吗？

本文认为，高宗停止《破阵乐》演出，最重要的原因是出于其政治考虑。《破阵乐》歌颂的是其父李世民的功德，此乐舞在贞观年间演出当然"政治正确"，但在高宗朝演出就有些不合时宜。因为，高宗最想听到的是对"新时代"和新皇帝的赞美。

高宗停止演出《破阵乐》可能还有另外一个原因，那就是他与其父李世民的关系也许并不亲密。太宗有十四子，武德九年（626）十月，年仅八岁的长子中山王李承乾就被立为太子。此后，魏王李泰有夺嫡之心，承乾遂联络叔父李元昌及大臣侯君集密谋政变，失败后被废为庶人。此后，太宗又想立魏王李泰为太子，但最终还是选中了"仁孝"的李治。据《旧唐书》卷六十五《长孙无忌传》等材料可知，立李治为太子只是太宗迫不得已的选择。而且，太宗立李治为太子之后，又想改立吴王李恪为太子，只是因为长孙无忌密争之，其事方才作罢。

---

① 刘昫等：《旧唐书》第28卷《音乐志》，第1046页。按在唐代的史料中，尚未发现《九部乐》用于南郊祭天的例证，此处之"请奏《九部乐》"当是在祭祀前的宴飨活动中演奏。

从被立为太子的贞观十七年（643）到太宗去世的贞观二十三年（649）的六七年间，太子李治是在太宗的严格管束下谨小慎微地生活的。贞观二十二年（648），太宗作《帝范》十二篇以赐太子李治，此十二篇的题目是：《君体》《建亲》《求贤》《审官》《纳谏》《去谗》《戒盈》《崇俭》《赏罚》《务农》《阅武》《崇文》，此可以看作英武强势的太宗对仁孝但又懦弱的太子的谆谆教诲。在这样的气氛中，李治可能已经感到很大的压力，甚至对太宗的强势教育产生了些许反感。在太宗晚年患病期间，居住在皇宫的太子李治与太宗的才人武则天产生私情，这多少可以表明李治对太宗的态度。

一方面要歌颂新君新朝，另一方面是对太宗的反感，促使高宗李治在即位后的第二年就提出停止《破阵乐》的演出。所谓“情不忍观”，不过是一个巧妙的借口或托词罢了。

（二）作为郊庙雅乐的《破阵乐》在高宗朝并未停止演出

高宗在永徽二年（651）以“情不忍观”的理由停止了作为宴飨雅乐的《破阵乐》的演出，但从唐代史料看，在郊庙活动中演出《破阵乐》并未停止。

首先，在唐高宗显庆元年（656），也就是唐高宗提出“情不忍观”之后的第五年，《破阵乐》更名为《神功破阵乐》。《旧唐书》卷四《高宗本纪》唐高宗显庆元年二月庚寅：“名《破阵乐》为《神功破阵乐》。”[①]《旧唐书》卷二十八《音乐志》：“显庆元年正月，改《破阵乐舞》为《神功破阵乐》。”[②] 这隐隐透露出一个信息，即朝廷并没有忘记这个大型乐舞，它可能在个别场合还有零星的演出。

其次，到麟德二年（665），即《破阵乐》更名为《神功破阵乐》九年之后，朝廷在“郊庙宴飨”中又开始使用这个大型乐舞。《新唐书》卷二十一《礼乐志》：“麟德二年诏：‘郊庙、享宴奏文舞，用《功成庆善乐》，曳履，执绋，服袴褶，童子冠如故，武舞用《神功破阵乐》，衣甲，持戟，执纛者被金甲，八佾，加箫、笛、歌鼓，列坐县南。”[③] 可见，《破阵乐》又开始演出，但此时演出的所谓《神功破阵乐》是经过改造的：首先是演出规模有大幅度的缩小，舞蹈的人数原来是一百二十八人，现在缩

① 刘昫等：《旧唐书》第4卷《高宗本纪》，第75页。
② 刘昫等：《旧唐书》第28卷《音乐志》，第1046页。
③ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第21卷《礼乐志》，第468页。

小了一半（八佾）；其次是乐器也经过了改造，加入了箫、笛、歌鼓，这样整首乐曲的音乐风格可能稍显婉转柔美，而不是一味地“发扬蹈厉”；最后，从材料看，使用场合当是郊庙祭祀，而不包括宴飨。《旧唐书》卷二十八《音乐志》：“奉麟德二年十月敕，文舞改用《功成庆善乐》，武舞改用《神功破阵乐》，并改器服等。”[①]“文舞”“武舞”云云，正是其使用于郊庙的标志。此时，《破阵乐》的乐器和服装都进行了修改。此外还有一个更大的改变，那就是在郊庙活动中，《破阵乐》的演出长度被大大缩短。据《旧唐书》卷二十八《音乐志》：仪凤二年（677）十一月，“万石又与刊正官等奏曰：‘立部伎内《破阵乐》五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名曰《七德》。立部伎内《庆善乐》七遍，修入雅乐，只有一遍，名曰《九功》。《上元舞》二十九遍，今入雅乐，一无所减。’”[②]这里的“遍”，指乐曲的结构单位，唐大曲是按一定顺序连接若干小曲而成，称“大遍”。其中各小曲亦称作“遍”。可见，《破阵乐》五十二遍，现在修入雅乐只剩下两遍，《庆善乐》也由原来的七遍减少为一遍，只有高宗所制《上元舞》的二十九遍是完整演出的。

再次，到十一年后的上元三年（676），《破阵乐》又被停止使用。《新唐书》卷二十一《礼乐志》：“至上元三年，诏：……‘《神功破阵乐》不入雅乐，《功成庆善乐》不可降神，亦皆罢。’而郊庙用《治康》、《凯安》如故。”[③]《破阵乐》被停用，理由是“不入雅乐”，大约指其铿锵鼓舞的节奏与郊庙雅乐平和舒缓的节奏难以统一。《功成庆善乐》也被停止使用，理由是“不可降神”，这也是一个奇怪的难以验证的理由。过去可以降神，现在怎么忽然就“不能降神”了呢？难道仅仅因为其演奏“遍”数减少？那适当增加和延长即可解决，为什么要停止使用呢？从根本上说，这还是出于高宗的态度，即新君临朝要有新的代表性乐舞，而此时高宗所作的规模巨大、乐曲繁多的《上元乐》已经开始在郊庙祭祀中演出了。所以，所谓《神功破阵乐》（包括《功成庆善乐》）的停止演出几乎是命中注定的，与“不可降神”及“不入雅乐”无关。

仅仅一年之后的仪凤二年（677），又有乐官提出在郊庙活动中使用《破阵乐》。据《通典》卷一百四十七“郊庙宫悬备舞议”条：

---

① 刘昫等：《旧唐书》第28卷《音乐志》，第1048页。

② 刘昫等：《旧唐书》第28卷《音乐志》，第1048页。

③ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第21卷《礼乐志》，第469页。

> 仪凤二年十一月……万石又与刊正乐官等奏曰："……立部伎内《破阵乐》五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名《七德》。立部伎内《庆善乐》五十遍，修入雅乐，只有一遍，名《九功》。《上元舞》二十遍，今入雅乐，一无所减。每见祭享日三献已终，《上元舞》犹自未毕，今更加《破阵乐》、《庆善乐》，恐酌献以后，歌舞更长。其雅乐内《破阵乐》、《庆善乐》、《上元舞》三曲，并请修改通融，令长短与礼相称，冀于事为便。……请应用二舞日，先奏《神功破阵乐》，次奏《功成庆善乐》。先奉敕于圜丘、方泽、太庙祠享日，则用《上元》之舞。臣据见行礼，欲于天皇（高宗）酌献降复位以后，即作《凯安》，六变乐止，其《神功破阵乐》、《功成庆善乐》、《上元舞》三曲，待改修讫，以次通融作之，即得新旧并行，前后有序。"诏从之。①

这节文献透露了这样的消息，即《破阵乐》在郊庙活动中一直在使用，只是规模和长度被压缩了很多。在郊庙活动中同时使用《破阵乐》《庆善乐》《上元舞》三曲，因为《上元舞》未被压缩，二十遍"一无所减"，造成祭祀活动中人的活动与音乐不相配合的情况，即"三献"已经结束，音乐还没有结束。因此，只有对三曲的演出长度进行修改，"令长短与礼相称"，才能使音乐与人的活动完美配合。这节文献说明，《破阵乐》依旧在演出，但其长度已经被大大压缩，其在祭祀活动中已经处于非常次要的位置，成为高宗所制《上元舞》的陪衬。

按高宗时期有《唐享太庙乐章》五首，据《旧唐书》卷三十一《音乐志》，此组乐歌为永徽元年（650）之后陆续撰成。其第一首《崇德舞》中有"武陈《七德》，刑设三章"之句，此是高宗朝郊庙祭祀使用《破阵乐》的明证。

（三）完整《破阵乐》的重新演出

作为宴飨雅乐的《破阵乐》的完整演出要到仪凤三年（678）才得以实现。《旧唐书》卷二十八《音乐志》：

---

① 杜佑：《通典》第147卷"郊庙宫悬备舞议"条，第3746页。

> （仪凤）三年七月，上在九成宫咸亨殿宴集。……乐作，太常少卿韦万石奏称："《破阵乐舞》者，是皇祚发迹所由……今《破阵乐》久废，群下无所称述，将何以发孝思之情？"上矍然改容，俯遂所请，有制令奏乐舞。既毕，上欷歔感咽。久之，顾谓两王曰："不见此乐，垂三十年，乍此观听，实深哀感。……"侍宴群臣咸呼万岁。[1]

《新唐书》有大略相同的记载。[2]《资治通鉴》卷二百二唐高宗仪凤三年（678）："上初即位，不忍观《破阵乐》，命撤之。辛酉，太常少卿韦万石奏：'久寝不作，惧成废缺。请自今大宴会复奏之。'上从之。"[3] 可见，《破阵乐》的完整演出是在"大宴会"中，其音乐性质为宴飨雅乐无疑。

这是一段非常重要的文献。这段文献说明，完整的《破阵乐》在仪凤三年（678）又得以演奏，演出的场合是九成宫咸亨殿的宴集活动中。演出的提议由乐官韦万石提出，其理由是如果长期不演奏《破阵乐》，就不能宣扬祖宗功绩，无法寄托孝思。这样的理由几乎是无法拒绝的，何况高祖第十一子韩王李元嘉、高祖第十四子霍王李元轨亦同时在场。在这种情况下，《破阵乐》得以完整演奏。高宗遂感慨道："不见此乐，垂三十年。"

通过上述文献我们知道，第一，高宗继位的第二年，即永徽二年（651），太宗时代的《破阵乐》作为宴飨雅乐在宴飨场合被停止使用。第二，在仪凤三年（678），作为宴飨雅乐的《破阵乐》得到完整演出。从永徽二年到仪凤三年，其间相隔二十七年，故高宗称"不见此乐，垂三十年"。第三，从永徽二年到仪凤三年的二十七年间，《破阵乐》并非没有演出，也并非有演出而高宗没有看到。实际上，在这个时段之内，作为郊庙雅乐的《破阵乐》曾在郊庙活动中断续演出，只是其演出规模和长度已被大大缩减（从"五十二遍"缩减到只有"两遍"），乐器和服装也经过了改造。高宗所谓"不见此乐"，指的是没有看到未经缩减改造的完整的《破阵乐》，即作为宴飨雅乐的《破阵乐》，而不是改造之后的作为郊庙雅乐的《破阵乐》。

---

① 刘昫等：《旧唐书》第28卷《音乐志》，第1049页。

② 欧阳修、宋祁：《新唐书》第21卷《礼乐志》，第469页。

③ 司马光编《资治通鉴》第202卷"唐高宗仪凤三年（678）"条，中华书局，1956，第6385页。

据《通典》卷一百四十六“坐立部伎”条：“先是，《神功破阵乐》、《功成庆善乐》二舞每奏，上皆立对。高宗时，太常博士裴守真奏议曰：‘窃惟二舞肇兴，讴吟攸属，赞九功之茂烈，协万国之欢心，义均韶夏，用兼宾祭，皆祖宗盛德，而子孙飨之。详览传记，未有皇王立观之礼。’并谓守真议是。”[①]《旧唐书》卷一百八十八《裴守真传》：“又《神功破阵乐》、《功成庆善乐》二舞，每奏，上皆立对。”[②]《新唐书》卷二十一《礼乐志》：“然遇飨燕奏二乐（指《破阵乐》和《庆善乐》），天子必避位，坐者皆兴。太常博士裴守真以谓‘奏二舞时，天子不宜起立’。诏从之。”[③]当重新见到此乐时，皇帝避位立对，此或者是感动于祖先的功业，或者是为表恭敬而装装样子，其中详情就不得而知了。

永淳二年（683）七月，即《破阵乐》完整演奏的五年之后，高宗计划于当年十月封禅嵩岳，因病未行。这年十二月，高宗诏改永淳二年为弘道元年。就在此月，五十六岁的高宗崩于洛阳真观殿。

高宗之后的武后时代，《破阵乐》又被停止演出。《新唐书》卷二十一《礼乐志》：“武后毁唐太庙。《七德》、《九功》之舞皆亡，唯其名存。自后复用隋文舞、武舞而已。”[④] 可见，在武后时代，武则天毁唐太庙，作为宣扬李唐王朝功绩的《破阵乐》也停止演出了。

三　玄宗朝的《破阵乐》

玄宗继位之后，《破阵乐》恢复演出，并演变出多种形式。玄宗朝《破阵乐》的演出形式有以下数种。

第一，作为郊庙雅乐的《破阵乐》。

《新唐书》卷二十二《礼乐志》：“（玄宗）每享郊庙，则《破阵》、《上元》、《庆善》三舞皆用之。”[⑤] 可见，在玄宗朝，郊庙音乐演奏《破阵乐》、《上元乐》和《庆善乐》。鉴于郊庙活动的长度，此时演奏的《破阵乐》应该是部分演出，很可能像高宗朝一样五十二遍的《破阵乐》只演奏

① 杜佑：《通典》第146卷“坐立部伎”条，第3719页。
② 刘昫等：《旧唐书》第188卷《裴守真传》，第4925页。
③ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第21卷《礼乐志》，第469页。
④ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第21卷《礼乐志》，第469页。
⑤ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第22卷《礼乐志》，第475页。

两遍，并且其乐器、舞蹈、服装可能也是经过改造的。

第二，作为大型宴飨雅乐的《破阵乐》。

在玄宗朝，作为大型宴飨雅乐的《破阵乐》也在演出。《通典》卷一百四十四“乐悬”条：“开元中太乐曲制：凡大燕会，设十部之伎于庭，以备华夷：一曰燕乐伎，有景云之舞，庆善乐之舞，破阵乐之舞，承天乐之舞。”[①]《唐六典》卷十四《太常寺》：“凡大燕会，则设十部之位于庭，以备华夷：一曰燕乐伎，有景云乐之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之舞。”[②]《旧唐书》卷二十八《音乐志》：“玄宗在位多年，善音乐，若宴设酺会，即御勤政楼……又令宫女数百人自帷出击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》。虽太常积习，皆不如其妙也。”[③] 此即大型的《破阵乐》演出，用于宴飨娱乐。因为玄宗精于音乐，故此《破阵乐》应该经过了一定改造，艺术水准当有所提高。从数百人擂鼓的场面看，其规模依旧很大。

按张说有《破阵乐》（二首）：“汉兵出顿金微，照日明光铁衣。百里火幡焰焰，千行云骑騑騑。蹀踏辽河自竭，鼓噪燕山可飞。正属四方朝贺，端知万舞皇威”；“少年胆气凌云，共许骁雄出群。匹马城南挑战，单刀蓟北从军。一鼓鲜卑送款，五饵单于解纷。誓欲成名报国，羞将开口论勋。”[④] 此第一首写军队出征的威严整齐的军容，第二首写少年将军杀敌卫国的雄心。张说在开元元年（713）为中书令，但此时玄宗尚未用意于音乐。后张说贬相州刺史，开元三年（715）转岳州刺史，直到开元九年（721）入朝为兵部尚书，开元十一年（723）除中书令、右丞相。张说之《破阵乐》歌词可能作于开元十一年前后。此当是张说以朝廷重臣的身份为《破阵乐》撰写的歌词。

哥舒翰亦有《破阵乐》云：“西戎最沐恩深，犬羊违背生心。神将驱兵出塞，横行海畔生擒。石堡岩高万丈，雕窠霞外千寻。一喝尽属唐国，将知应合天心。”[⑤] 此出自敦煌写本（伯 3619），《全唐五代词》卷六及《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》之《声诗集》收录。哥舒翰以军功累迁陇右

---

① 杜佑：《通典》第 144 卷“乐悬”条，第 3687~3688 页。

② 李林甫撰，陈仲夫点校《唐六典》第 14 卷《太常寺》，中华书局，1992，第 404 页。

③ 刘昫等：《旧唐书》第 28 卷《音乐志》，第 1051 页。

④ 张说：《破阵乐》（二首）。郭茂倩编《乐府诗集》第 80 卷，中华书局，1979，第 1127 页。

⑤ 哥舒翰：《破阵乐》。陈尚君辑校《全唐诗补编》，中华书局，1992，第 850 页。

节度副大使知节度事，天宝八载（749）以破石堡城功拜特进鸿胪员外卿，进封凉国公，拜太子太保。以歌辞中有“石堡岩高万丈”句，推测当作于天宝八载前后。此亦当是为《破阵乐》撰写的歌辞。可见，《破阵乐》的歌词在玄宗朝又经过重新撰写。

第三，玄宗所造《小破阵乐》。

玄宗对《破阵乐》进行了改造，创制了《小破阵乐》。《通典》卷一百四十六“坐立部伎”条：“《小破阵乐》，玄宗所作也。生于立部伎《破阵乐》。舞四人，金甲胄。”[①] 《旧唐书》卷二十九《音乐志》：“《破阵乐》，玄宗所造也。生于立部伎《破阵乐》。舞四人，金甲胄。”[②] 《旧唐书》卷二十九《音乐志》：“《破阵乐》，舞四人，绯绫袍，锦衿褾，绯绫裤。”[③] 可见，在原来大型《破阵乐》的基础上，玄宗又改制了《小破阵乐》，以方便演出。《小破阵乐》的舞蹈只有四人，是一个小型化的演出，与太宗朝的大型宴飨乐舞相比，其规模缩小了很多，但其艺术性应有所提高。缩小规模，是为了方便堂上演出。

《新唐书》卷二十二《礼乐志》：“坐部伎六：一《燕乐》，二《长寿乐》，三《天授乐》，四《鸟歌万岁乐》，五《龙池乐》，六《小破阵乐》。”[④] 可知，《小破阵乐》是坐部伎之一。《新唐书》卷二十二《礼乐志》：“每千秋节，舞于勤政楼下，后赐宴设酺，亦会勤政楼。……宫人数百衣锦绣衣，出帷中，击雷鼓，奏《小破阵乐》，岁以为常。”[⑤] 推测《小破阵乐》的演出更为频繁。

第四，作为俗乐的《破阵乐》。

在玄宗朝，还有作为俗乐的《破阵乐》。《教坊记》《羯鼓录》所记曲名中均有《破阵乐》，此《破阵乐》当是俗乐，规模不详。作为俗乐的《破阵乐》，应该保留了《破阵乐》的主干节奏，但艺术性和娱乐性更强。

第五，作为俗乐的《破阵子》。

在盛唐时期，还有俗乐《破阵子》，是《破阵乐》的摘遍。敦煌之《云谣集杂曲子》收录《破阵子》数首：

---

① 杜佑：《通典》第146卷“坐立部伎”条，第3722页。
② 刘昫等：《旧唐书》第29卷《音乐志》，第1062页。
③ 刘昫等：《旧唐书》第29卷《音乐志》，第1061页。
④ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第22卷《礼乐志》，第475页。
⑤ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第22卷《礼乐志》，第477页。

莲脸柳眉休韵，青丝罢拢云。暖日和风花戴媚，画阁雕梁燕语新。卷帘恨去人。　　寂寞长垂珠泪，焚香祷尽灵神。应是潇湘红粉继，不念当初罗帐恩。抛儿虚度春。

日暖风轻佳景，流莺似问人。正时越溪花捧艳，独隔千山与万津。单于迷虏尘。　　雪落亭梅愁地，香檀枉注歌唇。兰径萋萋芳草绿，红脸可知珠泪频。鱼笺岂易呈。

风送征轩迢递，参差千里余。目断妆楼相忆苦，鱼雁百水鳞迹疏。和愁封去书。　　春色可堪孤枕，心焦梦断更初。早晚三边无事了，香被重眠比目鱼。双眉应自舒。

年少征夫堪恨，从军千里余。为爱功名千里去，携剑弯弓沙碛边。抛人如断弦。　　迢递可知闺阁，吞声忍泪孤眠。春去春来庭树老，早晚王师归却还。免教心怨天。[1]

按此出自《云谣集杂曲子》，作者不详。《全唐五代词》卷四及《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》（正编四）收录，当是杂曲歌辞。据任二北《敦煌曲初探》，此作于唐玄宗开元天宝间，可以入乐。此当是流行于民间的俗乐，用于民间的酒宴和其他娱乐活动中，其音乐为《破阵乐》的摘编。因流传较广，《破阵子》后成为词牌。

可见，《破阵乐》在玄宗朝有多种演出形式。它既演变为短小的郊庙雅乐，又以大型宴飨雅乐的形态存在。玄宗还把它改造成规模较小但艺术性较高的《小破阵乐》，收入坐部伎，依然用于宴飨。与此同时，它还是俗乐性质的教坊曲。《破阵乐》在民间还以摘编小曲的形式存在，并广泛流传。

四　盛唐之后的《破阵乐》

从初唐时期的产生，到盛唐时期演变出的多种艺术形式，《破阵乐》经历了复杂的演变。从现存文献看，盛唐之后，《破阵乐》依然有较为广泛的流传。

① 《破阵子》，《全唐五代词》正编第4卷，中华书局，1999，第807页。

（一）晚唐时期的《破阵乐》

元和中，《破阵乐》曾歌唱于魏博军中。王建《田侍郎归镇》："广场破阵乐初休，彩纛高于百尺楼。老将气雄争起舞，管弦回作大缠头。"[①] 王建于贞元中历佐淄青、幽州、岭南节度幕，元和初复佐荆南、魏博幕。此诗题目又作《上魏博田侍中》，当是元和中作于魏博幕中。此写送别场面，是《破阵乐》用于藩镇送别之一例。此《破阵乐》的性质，当是军乐。

《破阵乐》在文宗朝尚有广泛流传。张祜有《破阵乐》云："秋来四面足风沙，塞外征人暂别家。千里不辞行路远，时光早晚到天涯。"[②] 按张祜早著诗名，此不详作年。大和五年（831）令狐楚录张祜诗三百首进献朝廷，或作于此年前后。此诗《全唐诗》以为杂曲歌辞，《乐府诗集》以为近代曲辞，当可入乐。此证明在大和年间，《破阵乐》还在演唱。唐苏鹗《杜阳杂编》卷中："上（敬宗）降诞之日，大张音乐，集天下百戏于殿前。时有妓女石火胡，本幽州人，挈养女五人，才八九岁。于百尺竿上张弓弦五条，令五女各居一条之上，衣五色衣，执戟持戈，舞《破阵乐》曲。俯仰来去，赴节如飞。"[③] 可见，此曲在敬宗朝曾作为民间俗乐用于百戏演出中。

在晚唐文宗朝此曲亦有流传，并于凯乐中用之。据《旧唐书》卷二十八《音乐志》："大和三年八月，太常礼院奏：谨按凯乐，鼓吹之歌曲也……凡命将征讨，有大功献俘馘者，其日备神策兵卫于东门外，如献俘常仪。其凯乐……迭奏《破阵乐》等四曲。……《破阵乐》：'受律辞元首，相将讨叛臣。咸歌破阵乐，共赏太平人。'"[④] 《新唐书》卷二十三《仪卫志》："历代献捷必有凯歌……太和初，有司奏：命将征讨，有大功，献俘馘，则神策兵卫于门外，如献俘仪。凯乐……奏《破阵乐》、《应圣期》、《贺朝欢》、《君臣同庆乐》等四曲。"[⑤] 可见，文宗朝的凯乐中使用了《破阵乐》，此《破阵乐》应为鼓吹曲。《新唐书》卷二十三《仪卫志》："凡鼓吹五部……铙吹部七曲：一《破阵乐》。"[⑥] 在整个唐代，《破

---

① 王建：《田侍郎归镇》。彭定求等编《全唐诗》第301卷，中华书局，1960，第3436页。

② 张祜：《破阵乐》。彭定求等编《全唐诗》第27卷，第387页。

③ 苏鹗：《杜阳杂编》。《唐五代笔记小说大观》卷中，上海古籍出版社，2000，第1387页。

④ 刘昫等：《旧唐书》第28卷《音乐志》，第1053页。

⑤ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第23卷《仪卫志》，第510页。

⑥ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第23卷《仪卫志》，第508页。

阵乐》可能广泛使用于鼓吹曲中。

我们还可以看到懿宗咸通年间藩镇舞《破阵乐》的记载。《新唐书》卷二十二《礼乐志》："咸通间……藩镇稍复舞《破阵乐》，然舞者衣画甲，执旗旆，才十人而已。盖唐之盛时，乐曲所传，至其末年，往往亡缺。"[①] 唐段安节《乐府杂录》："龟兹部：……《破阵乐》曲亦属此部……外藩镇春冬犒军亦舞此曲，兼马军引入场，尤甚壮观也。"[②] 可见《破阵乐》也在藩镇中舞之，性质为军乐，规模大小不定。

除此之外，《破阵乐》还流传到域外。陈仲师《使吐蕃经见纪略》："唐使者始至，给事中论悉答热来议盟，大享于牙右，饭举酒行，与华制略等，乐奏《秦王破阵曲》，又奏《凉州》、《胡渭》、《录要》杂曲，百伎皆中国人。"[③] 则此曲在吐蕃亦有演奏，可知其流传之广。

（二）五代时期的《破阵乐》

到五代时期，《破阵乐》还在演出，并曾经是后汉的郊庙雅乐。据《旧五代史》卷一百四十四《乐志》："（后）汉高祖受命之年，秋九月，权太常卿张昭上疏，奏改一代乐名，其略曰：……贞观中，有《秦王破阵乐》、《功成庆善乐》二舞，乐府又用为二舞，是舞有四焉。前朝行用年深，不可遽废，俟国家偃伯灵台，即别召工师，更其节奏，今改其名，具书如左：……贞观中二舞名，文舞《功成庆善乐》，前朝名《九功舞》，请改为《观象之舞》；武舞《秦王破阵乐》，前朝名为《七德舞》，请改为《讲功之舞》。……以文舞降神，武舞送神。"[④] 按后汉高祖"受命之年"为天福十二年（947），由此可见《破阵乐》影响之巨大及流传之久远。

五　关于《破阵乐》音乐性质的讨论

《破阵乐》起于军中，出于对太宗歌功颂德的需要，这首乐舞在太宗朝被改编并不断扩大规模。太宗朝贞观七年（633）以后的《破阵乐》，已经从贞观初的《破阵乐》变成规模宏大的《七德舞》，成为朝廷最重要的

---

① 欧阳修、宋祁：《新唐书》第22卷《礼乐志》，第478页。

② 段安节：《乐府杂录》，中华书局，1985，第14页。

③ 欧阳修、宋祁：《新唐书》第216卷《吐蕃传》，第6103页。

④ 薛居正等：《旧五代史》第144卷《乐志》，中华书局，1976，第1931页。

宴飨雅乐和郊庙雅乐。从贞观七年（633）到贞观二十三年（649），《七德舞》是唐代朝廷最为重要的大型舞蹈。高宗曾一度停止《破阵乐》的演出。高宗对《破阵乐》的态度，实际上反映了他对李世民的态度及其制礼作乐歌颂新朝的观念。盛唐时期，《破阵乐》有多种音乐形式，其演出也非常频繁。盛唐之后，《破阵乐》依然有较为广泛的流传。

《破阵乐》在唐代有多种音乐形态，它们属于不同性质的音乐：武德年间的《破阵乐》是军中的俗乐；贞观初年的《破阵乐》是宴飨雅乐；贞观七年（633）出现的用于郊庙祭祀的《破阵乐》，其性质是郊庙雅乐；高宗朝郊庙使用的《破阵乐》规模大幅度减小，但其性质仍为郊庙雅乐；玄宗所造《小破阵乐》，其性质为宴飨雅乐；教坊曲《破阵乐》，其性质为俗乐；盛唐流行于民间的《破阵子》，是《破阵乐》之摘遍，其性质为俗乐；中唐时期歌唱于军中的《破阵乐》，其性质为军乐；中唐时期为百戏伴奏的《破阵乐》及晚唐流传于民间的《破阵乐》，其性质为俗乐；作为鼓吹曲的《破阵乐》，其性质为凯乐；晚唐时期流传于吐蕃的《破阵乐》，其性质为由华乐转换而成的胡乐。

可见，《破阵乐》在唐代流传的时间久远，地域广泛，影响巨大，而其增损兴废又多与朝廷政治紧密相关。《破阵乐》不仅有多种音乐形式，更具有多种不同的音乐属性。

《全宋诗》中的声诗诗调考订

罗红艳（北京，北京化工大学学报编辑部，100029）

摘　要：声诗是指齐言的入乐的近体歌诗。学者对于声诗的研究主要集中在唐代，并认为至五代时声诗逐渐衰落，为长短句所取代。本文以《全宋诗》为研究对象，结合相关的诗话、词话等文献，对《全宋诗》中的诗歌逐一进行了辨别、考订，以大量诗歌入乐资料证明：宋代声诗仍然存在而且被传唱。

关键词：声诗　宋代　《全宋诗》　入乐传唱

作者简介：罗红艳，女，1975年生，湖北仙桃人。现为《北京化工大学学报》编辑部编辑。

任半塘先生的《唐声诗》认为："唐声诗"，指唐代结合声乐、舞蹈之齐言歌辞——五、六、七言之近体诗，及其少数之变体；在雅乐、雅舞之歌辞以外，在长短句歌辞以外，在大曲歌辞以外，不相混淆。[①] 同时他认为："声诗断在唐代也。……唐代实指唐及五代，起初唐，迄南唐。"[②] 那么，是否声诗只局限于唐五代，至宋代时为长短句所取代而消亡呢？实际上，从宋人的诗话、词话及有关资料来看，关于宋人演唱声诗的记载仍大量存在。有鉴于此，本文拟对《全宋诗》中有资料证明仍然入乐歌唱的声诗做一个列举。声诗的界定仍以任半塘先生《唐声诗》中的声诗定义及十项条件为参考，适当加以变通，具体定为：宋代原为声诗曲调的近体诗，有入乐或入舞记载的齐言歌辞。根据这一标准，结

① 任半塘：《唐声诗》上编，上海古籍出版社，1982，第46页。

② 任半塘：《唐声诗》上编，第46页。

合诗话、词话、笔记等有关资料，笔者对《全宋诗》中的作品及其入乐情况逐一进行了辨别和考订，总结出十五个声诗诗调和两百余首声诗作品。

一 《杨柳枝》

见于《全宋诗》中的《杨柳枝》有：张咏《柳枝词》七首，韩琦《再赋柳枝词二阕》，文同《柳枝》一首，徐积《杨柳枝》三首，王铚《折杨柳》一首，宋祁《杨柳词四解》，司马光《柳枝词》十三首，任希夷《杨柳》一首，薛师石《杨柳枝》四首，宋自适《杨柳》一首，李弃《折杨柳》二首，方岳《杨柳枝》五首，武衍《柳枝词》一首，陆壑《杨柳》二首，释行海《杨柳枝词》三首，周密《柳枝词》一首，王镃《杨柳词》一首，曹豳《杨柳》一首（以上为七言四句体）；文彦博《折杨柳》二首，李元膺《折杨柳》三首，陈师道《拟李义山柳枝词》五首（以上为五言四句体）。

《杨柳枝》，别名《柳枝》《柳枝辞》《杨柳》《杨柳辞》《折杨柳》《新声杨柳枝》《寿杯辞》。关于此调的发生发展及其由唐至宋的过渡变化，王灼的《碧鸡漫志》有详细的描述：

> 杨柳枝，鉴戒录云："柳枝歌，亡隋之曲也。"前辈诗云："万里长江一旦开。岸边杨柳几千栽。锦帆未落干戈起，惆怅龙舟更不回。"又云："乐苑隋堤事已空。（乐苑，鉴戒录作梁苑）万条犹舞旧春风。"皆指汴渠事。而张祜《折杨柳枝》两绝句，其一云："莫折宫前杨柳枝。元宗曾向笛中吹。（元宗，一作当时。）伤心日暮烟霞起，无限春愁生翠眉。"则知隋有此曲，传至开元。乐府杂录云，白傅作杨柳枝。予考乐天晚年，与刘梦得唱和此曲词，白云："古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝。"又作杨柳枝二十韵云："乐童翻怨调，才子与妍词。"注云："洛下新声也。"刘梦得亦云："请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝。"盖后来始变新声，而所谓乐天作杨柳枝者，称其别创词也。今黄钟商有杨柳枝曲，仍是七字四句诗，与刘白及五代诸子所制并同。但每句下各增三字一句，此乃唐时和声，如竹枝、渔父，今皆有和声也。旧词多侧字起头，平字起头者，十之一二。今词尽皆侧字起

头，第三句亦复侧字起，声度差稳耳。[①]

可见，此曲隋代已有，后传至唐代，盛唐入教坊。中唐时，白居易依据开元以来一贯流行的《柳枝》翻成新调。因此，《唐声诗》将初唐《杨柳枝》与中唐白居易另翻新声的《杨柳枝》分列。五代时又有顾敻带和声辞之《杨柳枝》，其词曰：

秋夜春闺思寂寥，漏迢迢。鸳帏罗幌麝烟消，烛光摇。
正忆玉郎游荡去，无寻处。更闻帘外雨潇潇，滴芭蕉。[②]

刘永济先生指出："此词每句下三字，显系重叠上句末三字的声调。可见唐人唱此曲原来每句下有虚声和之，而此种作和用的虚声，又即每句末三字的声调，后来用有实义的字填上去，便成了长短句的形式。"[③]

宋代带和声辞之杨柳枝见于《全宋词》，如晁补之、无名氏之《杨柳枝》：

素色清薰出俗华。腊前花。轩前爱日扫云遮。几枝斜。
月淡纱窗香暗透，白于纱。幽人独酌对芳葩。兴无涯。[④]
簌簌花飞一雨残。乍衣单。屏风数幅画江山。水云闲。
别易会难无计那，泪潸潸。夕阳楼上凭栏干。望长安。[⑤]

入宋以后仍不乏《杨柳枝》辞章的创作，其声调也广为流传，特别是在赠别时，宋人尤其爱歌此调。北宋张先的《菩萨蛮》中就写道："听罢已依依，莫吹《杨柳枝》。"[⑥] 南宋韩玉《减字木兰花》"赠歌者"中有"莫歌杨柳，记得渭城朝雨后"。[⑦]

郑文宝有《绝句三首》，有人将其名为《柳枝词》，其词云："亭亭画舸

① 唐圭璋编《词话丛编》，中华书局，1986，第117页。
② 《全唐五代词》，上海古籍出版社，1986，第715页。
③ 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，古典文学出版社，1957，第8页。
④ 唐圭璋编《全宋词》，中华书局，1965，第575页。
⑤ 唐圭璋编《全宋词》，第3660页。
⑥ 唐圭璋编《全宋词》，第77页。
⑦ 唐圭璋编《全宋词》，第2056页。

系寒潭，直到行人酒半酣。不管烟波与风雨，载将离恨过江南。”[1] 据《蔡宽夫诗话》云：“尝有人客舍壁间见此诗，莫知谁作。或云：‘郑兵部仲贤也。’然集中无有。好事者或填入乐府。”[2] 说明这首诗当时是入乐传唱的。

从《碧鸡漫志》中可知宋代《杨柳枝》为黄钟商调，且与唐《杨柳枝》有少数平字起头者不同，宋《杨柳枝》皆为侧字起头。

二 《竹枝》

见于《全宋诗》的《竹枝》有：苏轼《竹枝歌并引》九首、《竹枝词》一首，范成大《归州竹枝歌》二首、《夔州竹枝歌》八首，杨万里《峡山寺竹枝词》五首、《过显济庙前石矶竹枝词》一首、《过乌石竹枝歌》二首、《过白沙竹枝歌》六首、《竹枝歌》一首，黄大临《题哥罗驿竹枝词》二首，黄庭坚《考试局与孙元忠博士竹间对窗夜闻元忠诵书声调悲壮戏作竹枝歌三章和之》三首、《竹枝词》二首，《梦李白诵竹枝词三叠》、《竹枝词》二首，李邦献《竹枝词》一首、《次韵杨佥判潜室中竹枝》二首，陈允平《竹枝曲》一首，汪梦斗《思家五首竹枝体》一首，赵文《竹枝词》二首（以上为七言四句体）；项安世《竹枝歌》一首，李复《变竹枝词》九首（以上为五言四句体）。

《竹枝》，别名《竹枝曲》《竹枝辞》《竹枝歌》《竹歌》。《竹枝》最早出自民间，主要流传于巴山楚水之间。刘禹锡在其《竹枝词序》中对建平（今四川奉节）地区歌舞《竹枝》的情况有如下描述：

> 四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平。里中儿连歌竹枝，吹短笛，击鼓以赴节，歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之吕，卒章激讦如吴声。虽伧伫不可分，而含思婉转，有《淇澳》之艳音。昔屈原居湘沅间，其民迎神辞多鄙陋，乃作《九歌》，到于今，荆楚鼓舞之。故余亦作《竹枝词》九篇，俾善歌者飏之，附于末，后之聆巴歈，知变风之自焉。[3]

---

① 《全宋诗》，北京大学出版社，1991~1998，第640页。

② 郭绍虞辑《宋诗话辑佚》卷下，中华书局，1980，第402页。

③ 瞿蜕园：《刘禹锡集笺证》第27卷，上海古籍出版社，1989，第853页。

刘禹锡创作了大量的《竹枝词》，他改造之后，文人《竹枝词》盛行起来，直到宋代仍是一个广为传唱的曲调。如苏轼《和苏伯固归朝欢》词云："君才如梦得。武陵更在西南极。竹枝词，莫摇新唱，谁谓古今隔。"[①]黄庭坚《题大云仓达观台》中有"唤取竹枝歌月明"之句。[②]黄庭坚曾作《题黔南哥罗驿竹枝》，其序曰："古乐府有'巴东三峡巫峡长，猿啼三声泪沾裳'，但以抑怨之音，和为数叠，惜其声今不传。予自荆州上峡入黔中，备尝山川险阻，因作二叠予巴娘，令以《竹枝》歌之。"[③]陆游《湖村月夕》诗云："平生不负月明处。神女庙前闻竹枝。"[④]说明当时《竹枝》的传唱范围非常广泛。

《邵氏闻见后录》卷十九载有夔州营妓善歌《竹枝》事："夔州营妓为喻迪孺扣铜盘，歌刘尚书《竹枝词》九解，尚有当时含思宛转之艳，他妓者皆不能也。迪孺云：'欧阳詹为并州妓赋高城已不见，况乃城中人诗，今其家尚为妓，詹诗本亦尚在。妓家夔州，其先世必事刘尚书者，故独能传当时之声。'"[⑤]

关于《竹枝》的歌法，一般认为是和声唱法。《唐音癸签》曰："《竹枝》本出巴渝，其音协黄钟羽，末如吴声。有和声，七字为句。破四字，和云'竹枝'；破三字，又和云'女儿'。"[⑥]《碧鸡漫志》云："竹枝、渔父，今皆有和声也。"[⑦]

黄庭坚《木兰花令》对黔南民间竹枝歌舞的舞容姿态也有过描写，其辞曰："黔中士女游晴昼，花信轻寒罗袖透。争寻穿石道宜男，更买江鱼双贯柳。竹枝歌好移船就，依倚风光垂翠袖。满倾芦酒指摩围，相守与郎如许寿。"[⑧]歌声悦耳，裙袂飞扬，说明当时黔南民间颇风行竹枝。

南宋时夔州人歌舞竹枝又称为"蹋碛"，陆游《蹋碛》诗云："鬼门关外逢人日。蹋碛千家万家出。竹枝惨戚云不动。剑气联翩日初夕。……

---

① 唐圭璋编《全宋词》，第281~282页。
② 《全宋诗》，第11584页。
③ 《全宋诗》，第11394页。
④ 《陆游集》，中华书局，1976，第380页。
⑤ 《邵氏闻见后录》，中华书局，1983，第151页。
⑥ 胡震亨：《唐音癸签》，古典文学出版社，1957，第115页。
⑦ 唐圭璋编《词话丛编》，第117页。
⑧ 唐圭璋编《全宋词》，第392页。

人生未死信难知。憔悴夔州生鬓丝。”[1] 唐宋时，瞿塘峡夔关又称“鬼门关”，每到“人日”（即旧历正月初七），夔州人都会倾城而出，谓之“蹋碛游”，从中可知夔州人一直保留着“蹋碛”即歌舞《竹枝》的传统。

三 《渭城曲》

《渭城曲》，又名《阳关》《阳关曲》。《唐音癸签》曰：“本王维送人使安西诗，后被于歌。所云‘更与殷勤唱渭城’，与‘听唱阳关第四声’是也。”[2] 唐以王维《送元二使安西》为代表，宋时广为人知的是苏轼的三首《阳关曲》，其诗曰：

> 暮云收尽溢清寒。银汗无声转玉盘。
> 此声此夜不长好，明月明年何处看。（《中秋作》）
> 受降城下紫髯郎。戏马台南旧战场。
> 恨君不取契丹首，金甲牙旗归故乡。（《赠张继愿》）
> 济南春好雪初晴。才到龙山马足轻。
> 使君莫妄霅溪女，还作阳关肠断声。（《答李公择》）[3]

苏诗与王诗在平仄上丝毫无差。

从有关资料来看，《渭城曲》，或曰《阳关曲》仍是宋代传唱较广的曲调，为人们所喜闻乐听。苏轼就很喜欢听也特别爱歌此调。其《减字木兰花》：“别酒频倾，忍听《阳关》第四声！”[4] 苏轼诗：“二八佳人细马驮，十千美酒《渭城》歌！”《东坡题跋》云：“‘暮云收尽溢清寒，银汗无声转玉盘。此声此夜不长好，明月明年何处看。’余十八年前中秋夜，与子由观月彭城，作此诗，以《阳关》歌之。今复此夜宿于赣上，方迁岭表，独歌此曲，聊复书之。”[5] 陆游《老学庵笔记》也有记载：“晁以道云：‘绍圣初，与东坡别于汴上，东坡酒酣，自歌古阳关。’”[6]

---

① 《陆游集》，第 55 页。

② 胡震亨：《唐音癸签》，第 114 页。

③ 《全宋诗》，第 9240 页。

④ 唐圭璋编《全宋词》，第 313 页。

⑤ 《苏轼文集》，中华书局，1986，第 2150 页。

⑥ 陆游：《老学庵笔记》，中华书局，1979，第 66 页。

其他人亦是如此。黄庭坚《送曹黔南口号》：“《阳关》一曲悲红袖，巫峡千波怨画桡。”[1] 刘敞《赠别长安妓蔡娇》：“玳筵银烛彻宵明，白玉佳人唱《渭城》。更尽一杯须起舞，关河秋月不胜情。”[2] 刘敞《渭城》诗云：“举世几人歌渭城？流传江浦是新声。柳色青青人送别，可怜今古不胜情！”[3] 李清照《凤凰台上忆吹箫》：“这回去也，千万遍阳关也则难留。”[4] 其《蝶恋花》（晚止昌乐馆寄姊妹）也有：“四叠阳关，唱到千千遍。”[5] 陆游《芳草曲》：“尊前一曲《渭城》歌，马蹄万里交河戍。”[6]

只是关于此调的唱法，历来众说纷纭，莫衷一是，但一般都认为此调为叠句唱法，因此有“阳关三叠”之说。如苏轼《追饯正辅表兄至博罗赋诗为别》诗云：“连娟六幺趁踏踘，杳渺三叠萦《阳关》。”[7] 苏轼《和孔密州五绝》之一《见邸家园留题》：“大旆传闻载酒过，小诗未忍着砖磨。《阳关三叠》君须秘，除却胶西不解歌。”[8]

究竟何为三叠，如何三叠，也是众说纷纭，刘永济先生对此这样写道：“及歌者采以入乐时，将原诗字句裁截成二字、三字、四字等部分，再重叠之，遂有阳关三叠的曲名。……我幼年在家藏三续百川学海丛书中，见一书名《阳关三叠》。其书所载叠法很多。”[9]

苏轼《东坡题跋》云：“旧传《阳关三叠》，然今世歌者，每句再叠而已，通一首言之，又是四叠，皆非是。或每句三唱，以应三叠之说，则丛然无复节奏。余在密州，有文勋长官以事至密，自云得古本《阳关》，其声宛转凄断，不类向之所闻，每句皆再唱，而第一句不叠。乃知古本唐本‘三叠’盖如此。及在黄州，偶读乐天《对酒》诗云：‘相逢且莫推辞醉，听唱《阳关》第四声。’‘第四声劝君更尽一杯酒’，以此验之，若第一句叠，则此句为第五声矣。今为第四声，则第一不叠审矣。”[10] 一般认为苏轼的说法较为可信。

---

① 《全宋诗》，第 11585 页。
② 《全宋诗》，第 5941 页。
③ 《全宋诗》，第 5911 页。
④ 王仲闻校注：《李清照集校注》，人民文学出版社，1979，第 20 页。
⑤ 《李清照集校注》，第 27 页。
⑥ 《陆游集》，第 562 页。
⑦ 《全宋诗》，第 9512 页。
⑧ 《全宋诗》，第 9235 页。
⑨ 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要》，古典文学出版社，1957，第 6~7 页。
⑩ 《苏轼文集》，中华书局，1986，第 2090 页。

另外，本调易与《小秦王》相混。《小秦王》，从唐《秦王破阵乐》来，最初为凯歌，后有所变通。《唐声诗》谓“在声诗诸调中，此曲之唱腔流传最久，达南宋不废”[①] 并非没有依据。苏轼《书林次中所得李伯时归去来阳关二图后》云：“两本新图宝墨香，尊前独唱《小秦王》。为君翻作《归来引》，不学《阳关》空断肠。”[②] 足以说明两者声情不同，并非同一曲调。南宋魏了翁《木兰花慢》云：“问梅花月里，谁解唱、《小秦王》。向三叠声中，兰桡荃棹，桂醑椒浆。”[③] 则又是将《小秦王》与《阳关曲》混为一谈。

关于《小秦王》之唱法，《苕溪渔隐丛话》后集三九云：“唐初歌辞，多是五言诗，或七言诗，初无长短句。自中叶以后至五代，渐变为长短句。及本朝则尽为此体。今所存，只《瑞鹧鸪》、《小秦王》二阕是七言八句诗，并七言绝句诗而已。《瑞鹧鸪》犹依字易歌，若《小秦王》必须杂以虚声乃可歌耳。”[④] 至于如何杂以“虚声”，则没有记载。《碧鸡漫志》论白居易诗“一曲四词歌八叠”（指何满子），谓“歌八叠，疑有和声，如《渔父》、《小秦王》之类。”[⑤] 究竟是和声还是叠句，也是混淆不清。《阳关曲》与《小秦王》两调，盛唐已有，两者皆有名有调，而且从声情上来看，《阳光曲》是祖饯之骊歌，《小秦王》是陈前敌忾之歌，两者相去甚远，不能混为一谈。

四 《渔父》

见于《全宋诗》中的《渔父》有：释重显《渔父》一首，赵抃《渔父》五首，王珪《渔父》一首，许彦园《渔父》一首，晁说之《鄜州张路钤处见东坡所书渔父四首感叹之余因思诸王孙伯言善歌此辞每以为乐作寄伯言视张》四首，李观《渔父》一首，释守卓《渔父》二首，王庭珪《渔父词》一首，方丰之《渔父》一首，朱松《渔父用儿甥韵》一首，邓深《渔父词》二首，陆游《渔父》二首，唐人鉴《潇湘渔父歌》一首，

① 任半塘：《唐声诗》下编，第457页。

② 《全宋诗》，第9409页。

③ 唐圭璋编《全宋词》，第2384页。

④ 胡仔：《苕溪渔隐丛话》，人民文学出版社，1962，第323页。

⑤ 唐圭璋编《词话丛编》，第107页。

刘翰《渔父》一首，许及之《渔父》二首，赵蕃《渔父诗》四首，游次公《渔父》一首，吕炎《渔父》一首，张镃《渔父》二首，赵汝绩《渔父》一首，苏洞《渔父》一首，华岳《渔父》一首，薛师石《渔父》二首，释智愚《渔父》一首，李龏《渔父引》一首、《渔父》二首，方岳《渔父词》四首，王志道《渔父》一首，潘牥《渔父》二首，吴锡畴《渔父》一首，黄今是《渔父醉》三首、《渔父词》一首、《渔父吟》一首（以上为七言四句体）；释智圆《渔父》一首、李观一首、方惟深一首、黄庭坚二首、陆游二首（以上为七言八句体）；陆游《渔父》三首（五言四句体）；司马光《渔父》一首、张舜民《渔父》一首、薛季宣《渔父》二首、赵蕃《渔父》一首、释居简《渔父》一首、赵汝绩《渔父》一首、刘植《渔父》一首、赵汝回《渔父》一首、释元肇《渔父》一首、宋伯仁《渔父》一首、释文珦《渔父》一首、薛嵎《渔父》一首（以上为五言八句体）。

《渔父辞》，又名《渔父》《渔父引》。《苕溪渔隐丛话》后集三七引《僧宝传》云："好歌《渔父辞》，月夕，必歌之达旦。"[①] 宋代既有声诗之《渔父》，又有长短句之《渔父》，此处所歌不知是声诗还是长短句。

《碧鸡漫志》论《何满子》云："歌八叠，疑有和声，如《渔父》、《小秦王》之类。"[②] 又论《杨柳枝》云："如《竹枝》、《渔父》，今皆有和声。"[③]《渔父》在唐代还有张志和的长短句调。不知道王灼所谓的和声，是指声诗还是长短句，从他同时并举的《小秦王》及《竹枝》来看，应该是指声诗。

五 《凉州》

见于《全宋诗》的《凉州》有：胡宿《凉州》二首。《凉州》，别名《凉州辞》《梁州》《新梁州》《西梁州》《凉州曲》《凉州歌》《倚楼曲》。从《碧鸡漫志》中可知，此曲为西凉州所献，天宝时已盛行。唐代《凉州》有三曲，即黄钟、道调、高宫，宋代《凉州》则有七宫曲，曰黄钟宫、道调宫、无射宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、高宫。

---

① 胡仔：《苕溪渔隐丛话》，第294页。
② 唐圭璋编《词话丛编》，第107页。
③ 唐圭璋编《词话丛编》，第117页。

宋代《凉州》舞很盛行，苏轼《东坡题跋》云：“元丰辛酉冬至，仆在黄州……饮酒乐甚。使作黄钟《梁州》，仍令小童快舞一曲。”[①]《苕溪渔隐丛话》后集卷三三引《复斋漫录》，谓“晁无咎贬玉山，过彭门，而无己废居里中，无咎出小鬟舞梁州佐酒。”[②] 说明《凉州》舞用于宴饮佐酒在宋代是常有的事。

六 《抛球曲》

见于《全宋诗》中的《抛球曲》有：李慎言《抛球曲》三首。《抛球曲》，唐教坊抛打曲，酒筵中抛球行令歌之。《唐音癸签》曰：“酒筵中抛球为令，其所唱之词也。禹锡亦有作。”[③]《唐声诗》列五言六句四平韵、五言六句三平韵两体，对于七言体则云：“本调后来发展为五、七言之杂言体，基本是七言，而有对五言句又加衬者，致使全调皆为七言，貌若声诗。兹认此项衬字事出偶然，不另立七言之格。”[④] 但他同时又云：“《高丽史·乐志》载唐之大乐曲五，《抛球乐》其一也。《抛球乐》大曲之进行有三步：始唱《折花三台辞》，既奏《小抛球乐》（仅奏乐，不唱），再唱《小抛球乐》辞。《乐学轨范》所载较全，七绝七首，十四人分唱。惟已改抛球为蹴球，并设‘风流眼’，以出球后，能否中眼并旋转定胜负，既非酒令，亦非队舞。《进馔仪轨》所载该国《抛球乐》舞，与此又异，乃队舞已后，对风流眼抛球。惟当时所歌，全是诗体，或五绝，或七绝，正属声诗系统。”[⑤] 因此对于七绝体抛球曲不应排除在外。

至宋，队舞仍有《抛球乐》，只是已变为地上蹴球，而非唐代酒筵间抛球行令。《宋史》卷一四二列队舞中之女弟子队：“第三曰《抛球乐》队，衣四色绣罗宽衫，系银带，捧绣球。”[⑥] 赵令畤《侯鲭录》：“余少从李慎言希古学，自言昔梦中至一宫殿，有仪卫，中数百妓抛球，人唱一诗，觉而记得三首，云：‘侍宴黄昏未肯休，玉阶夜色月如流。朝来自觉承恩最，笑倩傍人认绣球。’又云：‘隋家宫殿锁清秋，曾见婵娟飏绣球。

---

① 《苏轼文集》，第2257页。

② 胡仔：《苕溪渔隐丛话》，第251页。

③ 胡震亨：《唐音癸签》，第115页。

④ 任半塘：《唐声诗》下编，第170页。

⑤ 任半塘：《唐声诗》下编，第173页。

⑥ 《宋史》，中华书局，1977，第3350页。

金钥玉箫俱寂寂，一天明月照高楼。’又云：‘堪恨隋家几帝王，舞腰挼尽绣鸳鸯。如今重到抛球处，不见熏炉旧日香。’”[①]

七 《子夜四时歌》

见于《全宋诗》中的《子夜四时歌》有：孔平仲《子夜四时歌》四首，刘才邵《子夜四时歌》八首（五言四句体）；李复《和人子夜四时歌》（五言六句体）。

《子夜四时歌》，又名《子夜吴歌》。《子夜歌》起于何时，一说为汉，一说子夜是晋女子名。《宋书·乐志》曰：“《子夜哥》者，有女子名子夜，造此声。晋孝武太元中，琅琊王轲之家有鬼歌《子夜》。殷允为豫章时，豫章侨人庾僧虔家亦有鬼歌《子夜》。”[②]《旧唐书·乐志》曰：“《子夜》，晋曲也。晋有女子夜造此声，声过哀苦。”[③]《古今乐录》曰：“凡歌曲终，皆有送声。子夜以持子送曲《凤将雏》以泽雉送曲。”[④]《乐府解题》曰：“后人更为四时行乐之词，谓之《子夜四时歌》。又有《大子夜歌》《子夜警歌》《子夜变歌》，皆曲之变也。”[⑤]

北宋《子夜》入琴曲，苏轼《杂书琴曲赠陈季常》列十二曲，《子夜歌》列其首，云“《子夜歌》者，女子名子夜，造此声。晋孝武帝太元中，琅琊王轲之家有鬼歌子夜，则子夜是此时人也”。[⑥]

八 《步虚词》

见于《全宋诗》的《步虚词》有：张商英《步虚词》二首（七言四句体）；朱熹《作室为焚修之所拟步虚辞》（五言八句体）；宋徽宗《长吟玉音阙步虚》一首、《步虚词》二首（五言十句体）；宋徽宗《步虚词》十首，翁卷《步虚词》一首（五言十二句体）；朱熹《步虚辞二首》（五言十六句体）。

---

① 赵令畤：《侯鲭录》第2卷，中华书局，2002，第63页。

② 《宋书》，中华书局，1974，第549页。

③ 《旧唐书》，中华书局，1975，第1064页。

④ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第641页。

⑤ 《乐府诗集》，第641页。

⑥ 《苏轼文集》，第2246页。

此调之乐为道家音乐，《乐府解题》曰："《步虚辞》，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美。"①《通志》卷四九"遗声"类载神仙二十二曲，首列《步虚》。② 唐代已有杂言《步虚歌》，宋代亦有《步虚子令》，后来又有唱入《望江南》《西江月》等调者。洪迈《夷坚志》载靖康间陈东在京师酒楼，遇娼唱《望江南》曰："铿铁板，闲引步虚声。尘世无人知此由，却骑黄鹤上瑶京。风冷月华清。"③ 南宋程邻有《步虚辞》"寿张门司"，实际上就是《西江月》调。清《九宫大成谱》犹以七绝之辞传其声。

九 《三台》

见于《全宋诗》中的《三台》有：许棐《三台春曲》三首。唐代酒令内用《三台》送酒，或曰"催酒"，直到宋代亦是如此。宋张表臣《珊瑚钩诗话》二："乐部中有促拍催酒，谓之《三台》。……始作乐，必曰：'丝抹将来！'盖丝竹在上，钟鼓在下，丝以起之，乐乃作，唐以来如是。"④

宋代以《三台》送酒兼用歌舞。宋苏籀《栾城遗言》："公曰：'文贵有谓：予少年闻人唱《三台》，今尚记得云云。其词至鄙俚，而传者有谓也。'"⑤ 仇远《何满子》云："当日凝香清燕，惯听八拍三台。"⑥《通志》卷四九列歌舞二十一曲，内列《三台辞》，注："舞辞也，今犹存。"⑦ 南宋许棐有《三台春曲》二首，其词曰：

> 昨夜微风细雨，今朝薄霁轻寒。檐外一声啼鸟，报知花柳平安。
> 春是人间过客，花随春不多时。人比花尤易老，那堪终日相思。⑧

与《唐声诗》内所列《三台》常体相合。《全宋词》曰："此二首虽见于许棐诗集中，未入词集，而其调名及字数句法，与唐曲无异。"⑨

又有人认为本调与《开元乐》同调。《侯鲭录》载沈括《开元乐》四

---

① 《乐府诗集》，第 1099 页。
② 《通志》，中华书局，1987，第 633 页。
③ 洪迈：《夷坚志》，中华书局，1981，第 57 页。
④ 何文焕辑《历代诗话》，中华书局，1981，第 461 页。
⑤ 《说郛》（一百卷本），上海古籍出版社，1988，第 1116 页。
⑥ 唐圭璋编《全宋词》，第 3407 页。
⑦ 《通志》，第 632 页。
⑧ 《全宋诗》，第 36865 页。
⑨ 唐圭璋编《全宋词》，第 2863 页。

首，《词谱》一《三台》注云："沈括词名《开元乐》。"《词律》曰："又名《突厥三台》。其长调则为宋人所撰。而袭取其名。因以类从。载于左幅。图作《开元乐》。"[1]

十 《采莲子》

见于《全宋诗》中的《采莲子》有：吕本中《采莲曲》一首，陆游《采莲曲》五首，范成大《采莲》三首，赵公豫《采莲曲》一首，徐照《采莲曲》二首，邹登龙《采莲曲》二首，李龏《采莲曲》三首，赵崇嶓《采莲词》一首，俞桂《采莲曲》一首，张至龙《采莲曲》二首，何应龙《采莲曲》一首，王镃《采莲曲》一首（七言四句体）；萧德藻《采莲曲》二首，释文珦《采莲曲》四首（五言四句体）。

齐梁乐府有《采莲曲》《采莲童曲》《江南可采莲》等，另有《采莲讽》《采莲棹歌》。《乐府诗集》卷五十"清商曲辞"所载唐人之作，有《采莲曲》《采莲归》《采莲女》《湖边采莲妇》等。

关于宋代歌舞《采莲》的记载颇多。陈旸《乐书》卷一八五对《采莲》舞有具体细致的描写："《采莲》之舞，衣红缯，短袖，晕裙，云鬟髻。乘彩船，持花。五代和凝《采莲曲》曰：'波上人如潘玉儿，掌中花似赵飞燕。'是也，今（宋）教坊双调有焉。"[2] 郑樵《通志》卷六四《艺文》二列《采莲舞谱》一卷。史浩有《采莲舞》，用《采莲令》《双头莲令》《采莲曲破》等曲。

宋代又有长短句《采莲》，其中令词有《采莲》《采莲令》《采红莲》；慢词有柳永《采莲令》；曲破有《采莲回》，大曲有《采莲》；舞队之女弟子队中有《采莲》队，见于《宋史·乐志》："女弟子队凡一百五十三人……六曰采莲队，衣红罗生色绰子，系晕裙，戴云鬟髻，乘彩船，执莲冠，执香花盘。"[3]

十一 《阳春曲》

见于《全宋诗》的《阳春曲》有：文彦博《阳春曲》一首。《阳春

---

① 万树：《词律》，上海古籍出版社，1984，第 67 页。

② 陈旸：《乐书》第 185 卷，《四库全书》影印本。

③ 《宋史》，第 3350 页。

曲》，又名《春阳曲》；七言四句二十八字，三平韵；传辞如七绝，首句以平起（李白有《阳春曲》，五言四句，二平韵。苡生前径，含桃落小园。春心自摇荡，百舌更多言）。《乐府诗集》卷五十曰："然则《阳春》所从来远矣！"[①] 古乐府有《阳春》《白雪》；齐梁乐府有《阳春曲》《阳春歌》；盛唐见于《教坊记》者曰《负阳春》，《唐会要》有《布阳春》，《通志》有《阳春歌》，《续通志》有《布阳春》。

入宋以后，有长短句之《阳春》。宋周邦彦《渔家傲》："醉踏阳春怀故国。"[②]

十二 《欸乃歌》

见于《全宋诗》中的《欸乃歌》有：黄庭坚《欸乃歌二章戏王稚川》二首，高似孙《后欸乃辞》三首（七言四句体）；项安世《欸乃歌》一首（五言四句体）。

关于此调"欸乃"二字的读音，姚宽《西溪丛语》卷上曰："柳子厚诗云：'渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟消日出不见人，欸乃一声山水绿。'欸，音袄。乃，音霭，相应之声也。今人误以二字合为一。刘言史《潇湘游》云：'夷女采山蕉，缉纱浸江水。野花满髻（鬓）妆色新，闲歌暧乃深峡里。暧乃知从何处生，当时泣舜断肠声。'此声同而字异也。'暧乃'即'欸乃'字。"[③]

王观国《学林》卷八谓："元次山《欸乃曲》曰：'千里枫林烟雨深，无朝无暮有猿吟。停桡静听曲中意，好是云山韶濩音。零陵郡北湘水东，浯溪形胜满湘中。溪口石颠堪自逸，谁人相伴作渔翁。'柳子厚《渔父》诗曰：'渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟消日出不见人，欸乃一声山水绿。'黄庭坚题曰：元次山《欸乃曲》，欸音媪，乃音霭，湘中节歌声。柳子厚《渔父》词有'欸乃一声山水绿'之句，误书欸欠，少年多承误妄用之，可笑。观国按：《广韵》上声欸于改切，相然膺也。然则膺音霭，乃音媪耳。今世所传《柳子厚文集》《渔父诗》作膺乃，又笺音于其下曰：'膺音袄，乃音霭。'盖世之误用字、误切音者，皆自《柳子厚文

① 《乐府诗集》第50卷，第730页。

② 《周邦彦词》，中州古籍出版社，2015，第49页。

③ 《宋人诗话外编》，国际文化出版公司，1996，第438页。

集》始，盖编类文集者之过也。”[①]

程大昌《演繁录》卷十三亦曰：“柳子厚诗云：‘渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。江空日出不见人，欸乃一声山水绿。’欸，音奥。乃，音霭。世固共传乃为歌，不知何调何辞也。《元次山集》有《欸乃歌》五章，章四句，正绝句诗耳。其序曰：‘大历丁未中，漫〔叟结为道州刺〕史，以军事诣都州，还州，逢春水，舟行不进，作欸乃五曲，舟子唱之。盖取适于道路耳。’其中一章曰：‘千里枫林烟雨深，无朝无暮有猿吟。停桡静听曲中意，好是云山韶濩音。’盖全是诗如《竹枝》、《柳枝》之类，其谓欸乃者，殆舟人于歌声之外别出一声，以互相其所歌也耶？今徽严间舟行犹闻其如此，顾其诗非昔诗耳，而乃之声可想也。《柳枝》、《竹枝》尚有存者，其语度与绝句无异，但于句末随加‘竹枝’或‘柳枝’等语，遂即其语以名其歌。欸乃殆其例耶？”[②]

黄庭坚《豫章黄先生文集》五《欸乃歌二章》题云：“王稚川既待官都下，有所盼，未归。予戏作林夫人《欸乃歌》二章与之。《竹枝歌》本出三巴，其流在湖湘耳。《欸乃》，乃湖南歌也。”[③]

南宋蒲寿宬有《赠渔父》之长短句，借名《欸乃词》。

十三 《白纻辞》

见于《全宋诗》中的《白纻辞》有：释居简《白纻歌》三首（五言四句体），晁补之《白纻辞》二首（五言八句体），叶适《白纻词》二首，翁卷《白纻词》二首（七言四句体），晁补之《夏白纻二首并序》，杨万里《白纻歌舞四时词》四首（七言八句体）。

《宋书·乐志》曰：“《白纻舞》，按舞辞有巾袍之言，纻本吴地所出宜是吴舞也。晋俳歌云：‘皎皎白绪，节节为双。’吴音呼绪为纻，疑白绪即白纻也。’”[④]《乐府解题》曰：“古词盛称舞者之美，宜及芳时为乐，其誉白纻曰：‘质如轻云色如银，制以为袍余作巾。袍以光躯巾拂尘。’”[⑤]

---

① 《宋人诗话外编》，第485页。

② 《宋人诗话外编》，第769页。

③ 任渊等注《黄庭坚诗集注》，中华书局，2008，第53页。

④ 《宋书》，第552页。

⑤ 《乐府诗集》，第797~798页。

《旧唐书·乐志》曰："沈约云：'纻本吴地所出，疑是吴舞也。梁武帝又令沈约改其辞，其四时白纻之歌，约集所载是也。今中原有《白纻曲》，辞旨与此全殊。"[①]

苏轼《杂书琴曲赠陈季常》，列曲十二首，其一为《白纻歌》，云："白纻吴地所出，宜是吴舞也。晋《俳歌》云：'皎皎白绪，节节为丛。'吴音谓绪为纷，白纻即白绪也。"[②]

十四 《乌夜啼》

见于《全宋诗》中的《乌夜啼》有：宇文虚中《乌夜啼》三首、吴百生《乌夜啼》一首、姜夔《乌夜啼》四首（七言四句体），曹勋《乌夜啼》二首（七言六句体），郭世模《乌夜啼》一首、释文珦《乌夜啼》一首（七言八句体），许棐《乌夜啼》三首（五言四句体）。

《旧唐书·乐志》曰："《乌夜啼》，宋临川王义庆所作也。元嘉十七年，徙彭城王义康于豫章。义庆时为江州，至镇，相见而哭，为帝所怪征还宅，大惧，妓妾夜闻乌啼声，扣斋阁云：'明日应有赦。'其年更为南兖州刺史，作此歌。故其和云：'笼窗窗不开，乌夜啼，夜夜望郎来。'今所传歌，似非义庆本旨。"[③]《古今乐录》曰："《乌夜啼》，旧舞十六人。"[④]《教坊记》云："《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属，谓之软舞。"[⑤]

五代词调《锦堂春》一名《乌夜啼》，宋人《相见欢》调亦名《乌夜啼》，其句法与唐调并无关系。

十五 《江南春》

见于《全宋诗》中的《江南春》有：穆脩《江南春》二首，陈与义《江南春》一首，邹登龙《江南春》（七言四句体）一首；陈与义《江南

① 《旧唐书》，第 1064 页。
② 《苏轼文集》，第 2248 页。
③ 《旧唐书》，第 1065 页。
④ 《乐府诗集》，第 47 卷，第 690 页。
⑤ 《中国古代戏曲论著集成》第 1 册，中国戏剧出版社，1959，第 12 页。

春》一首（五言四句体）。

关于此调历来争议最多的是寇准的《江南春》二首，辞曰：

> 波淼淼，柳依依。孤村芳草远，斜日杏花飞。江南春尽离肠断，苹满汀洲人未归。杳杳烟波隔千里，白苹香散东风起。日落汀洲一望时，愁情不断如春水。[①]

此二首究竟为声诗还是长短句，众说不一。《湘山野录》云："寇莱公……所作诗皆凄楚愁怨，尝为《江南春》二绝。"[②] 胡仔谓："忠愍诗思凄婉，盖富于情者。如《江南春》……云。"[③] 王仲闻因其列于《忠愍公诗集》卷上，故曰"乃诗而非词"。[④] 任半塘《唐声诗》则针锋相对曰："未审编纂诗集者兼采歌辞，乃唐五代以降一贯之风尚，何足据以否定《江南春》为词？《温公诗话》谓准作诗，乃指'野水无人渡'四句，接曰：'又尝为《江南春》'，不云是诗。王氏所以否定《诗话》原意者究何据？不应一字不提。《全宋词》同书内对苏辙之《调笑》、许棐之《三台春》等，均编在诗集者，既均认作词体一一收之，对寇词之在诗集者，何能独异？既从宋人诗集中认《调笑》、《三台春》为曲名，非诗题，对'江南春'三字又何能独异？"[⑤]

现在一般的看法认为齐言体为声诗，杂言体为词。《宋史》卷一四二《乐志》载太宗时所制诸曲名，其中双调内有《汀洲绿》一调，任半塘认为此调由寇准词"苹满汀洲人未归"句而来，应为《江南春》之别名。

从以上的列举中可以看出，宋代仍然存在大量的入乐入舞的齐言歌诗，也就是说，声诗的歌唱，绝不限于唐五代，在宋代依旧在歌唱。

---

① 《全宋诗》，第997页。

② 文莹：《湘山野录》，中华书局，1984，第8~9页。

③ 胡仔：《苕溪渔隐丛话》，第137页。

④ 唐圭璋主编《全宋词》，第4页。

⑤ 任半塘：《唐声诗》下编，第523页。

文学论述

汉世里巷观言与汉乐府的“里巷语域”（上）

谢秀卉（台北，台湾政治大学，11605）

摘　要： 汉乐府部分作品采摭“街陌”“里巷”“闾阎”“闾里”，相关乐府文学史、中国文学史多会论及。然而，关于此一传播语境与汉乐府语言艺术特征形成之关系却较少为人所注意与讨论。本文即是由汉世里巷空间中的“里巷之观”与“里巷之言”切入，分析指出存在于汉乐府中的“里巷语域”。首先，指出汉人以“城”为主的居住形态与活动场域；其次，讨论汉人于里巷空间中的群体交流及其所属的群体类型；最后，从汉世里巷空间中的“观”“言”活动切入，指出“语”“号”“谚”“谣”“歌”同为汉世里巷口头传播之重要组成，进而从“传播方式”“场景”“交际者”三方面探究阐释汉乐府中的“里巷语域”。

关键词： 汉乐府　里巷　语域　口头传播

作者简介： 谢秀卉，女，1981 年生，台湾嘉义人。现为台湾政治大学中国文学博士，主要研究方向为中国神话传说、《山海经》、乐府诗及台湾民间歌谣。

前　言

今存汉乐府多数属未知著作者的作品，除了郊庙歌辞《郊祀歌》《安世房中歌》以及相关具有游仙、幻想性质之作外，多与人民日常生活紧密

联结，这批作品被研究者视为“乐府之正则”[①]，是后期乐府歌诗创作所参照的典范作品。就今存作品而视之，咏叹俗世生活为其主要内容[②]，创作倾向亦以反映汉世各阶层世俗情感为主。[③] 研究者将此称为“现实主义”的诗歌创作传统，如萧涤非说：

> 乐府继《诗经》之后，发扬了现实主义精神……在诗歌史上形成一条以乐府为系统的现实主义的传统，从而启发、教育、引导着后代无数诗人一批批地走向现实主义的道路。[④]

而在中国文学史的讨论中，研究者亦多注意到汉乐府与社会讽喻写实传统之关联，如王国璎说：

> 社会讽喻诗虽然在《诗经》中已出现，但却是汉乐府，为后世的讽喻诗，奠定了传统。按，汉乐府的一些题旨和题材，方成为后世文人反复仿真、或借题发挥的对象。从建安到南朝，即出现大量的文人拟乐府；及至唐代，诸如杜甫的新题乐府《石壕吏》《兵车行》《丽人行》，还有白居易、元稹等人发起的“新乐府运动”，其反映民生疾苦、揭露政治腐败与社会阴暗的精神，均可推溯至汉乐府，并且成为中国诗歌的一大传统。[⑤]

由此类论述可见，汉乐府反映现实生活的创作传统以及其所具有的政

① 萧涤非、萧海川辑补《汉魏六朝乐府文学史（增补本）》，人民文学出版社，2011，第25页。

② 关于内容主题之归纳，可参《汉魏六朝乐府文学史（增补本）》，第73页；葛晓音《八代诗史》，中华书局，2007，第2~15页；赵敏俐《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第338~349页；钱志熙《汉魏乐府艺术研究》，学苑出版社，2011，第112~157页。

③ 参赵敏俐《汉代乐府制度与歌诗研究》，第343页。葛晓音在《鲍照“代”乐府体探析——兼论汉魏乐府创作传统的特征》中，亦借由对鲍照代乐府诸作的分析，提举出汉魏乐府创作传统的特征，如以普世性的人生感悟出发的抒情视角、单一场景或事件片断的叙述；着重群体一般性感受的抒发，对特殊事件或背景事件的描绘交代着墨较少，题材围绕于游子思妇、年命短促、及时行乐、游仙等之特点进行阐释。详参《先秦汉魏六朝诗歌体式研究》，北京大学出版社，2012，第368页。

④ 萧涤非：《乐府诗词论薮》，齐鲁书社，1985，第15页。

⑤ 王国璎：《中国文学史新讲》（上），联经出版事业公司，2006，第203~206页。

治讽喻功能，一直是历来研究者的关注重点，而一个较少为研究者所注意的论题是，所谓的“社会生活”“世俗生活”“现实生活”在哪里发生？亦即，汉乐府所指涉的“社会”“世俗”“现实”等内容的活动场域究竟存于何处？对此问题，倪其心于分析汉乐府的思想内容时，曾指出它们属于“都邑人民的歌”，他说：

社会现实生活性主题在两汉乐府古辞中具有主要的突出的地位。但是它们大都不直接讴歌男耕女织的封建社会底层的农民及百工生活，而是通过封建都邑人民的现实生活处境遭遇来反映两汉社会现实的。在封建帝国的金字塔结构的两汉社会里，皇室贵族、官僚军阀、大地主及工商主集中聚居在京城、都会及城镇，成为中央及地方的政治、经济、文化中心。京城长安、洛阳和都会邯郸、临淄、宛、南阳，以及蜀中的成都、荆楚的江陵、江淮的合肥、东吴的吴郡、岭南的番禺等各方城市，都是当时繁华都邑。在这些封建都邑中生活的居民，除上层统治集团、家族外，还有为他们服务的各级官吏及商贾百工、歌伎乐工等下层依附统治集团的人民，其中有相当多的成员是为了改善地位、谋求出路的各地下层文人学子以及游侠勇士等等。由于乐府歌舞主要是供上层享用而采编留存下来的，因而今存乐府歌辞主要讴歌都邑人民的现实生活，反映他们的思想意愿。其中最为广泛而突出的主人公形象是游子、荡子，其次是闺妇、宫女，最为普遍而共同的思想主题是抒发不平、不安与不幸，歌唱合理的美好生活的追求、憧憬与向往。①

倪其心所指出的“都邑”为我们进一步理解此一活动场域提供了线索。此外，还可以注意到的是历来史家或诗论家所指出的“街陌”“闾巷”“里巷”“闾阎”等空间。沈约在《宋书·乐志》说：

凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴《江南可采莲》《乌生》《十五》《白头吟》之属是也。②

---

① 倪其心：《汉代诗歌新论》，百花洲文艺出版社，1992，第196页。
② 沈约：《宋书·乐志》，鼎文书局，1980，第549页。

沈约点出了部分汉乐府如《江南可采莲》《乌生》《十五》《白头吟》有其“街陌谣讴”的来源。后来，胡应麟《诗薮》亦着意于此而发议论，他说：

> 惟汉乐府歌谣，采摭闾阎，非由润色。然质而不俚，浅而能深，近而能远，天下至文，靡以过之。[①]
>
> “上山采蘼芜”“四坐且莫喧”“翩翩堂前燕”“洛阳城东路”“长安有狭邪”等，皆闾巷口语，而用意之妙，绝出千古。[②]
>
> 汉乐府杂诗自《郊祀》、《铙歌》、李陵、苏武外，大率里巷风谣，如上古《击壤》《南山》矢口成言，绝无文饰，故浑朴真至，独擅古今。[③]

胡应麟的说法值得重视，他一方面点出了汉乐府来源于“街陌”“里巷”“闾阎”等具体文化语境；另一方面又说明伴随此一“闾阎”“里巷”来源，汉乐府显现于语言设计上所具有的“矢口成言”“闾巷口语”“非由润色”“绝无文饰”“浑朴真至”的特色。胡应麟的说法，引发笔者进一步思考的是，诗歌生成与传播之语境与其语言艺术形成之关系，聚焦于汉乐府，亦即，汉乐府的产生与传播场域“街陌”“里巷”“闾阎”“闾里”对于汉乐府语言艺术特征的影响。

汉乐府采摭“街陌”“里巷”“闾阎”“闾里”，相关乐府文学史、中国文学史多会论及，然而，关于这些语境与汉乐府“语域”形成之关系却较少为人所注意与讨论。歌谣产生的地点可以散在各处，然而获得流行传唱或广为人知却必须借由聚集较多人口的城邑以及兴盛的俗乐娱乐活动来加以传播宣扬。城邑内部的市井、里巷成为歌谣的产生与传播场域，而由此采集搜录的乐府歌谣也因此带着浓厚的“街陌”“里巷”“闾阎”“闾里”气味，反映在乐府诗歌的语言设计上，即是它的诗语素材自然地援用来自同样流播于里巷、市井中的语言材料。汉乐府所代表的“歌”“谣”与其时传播于里巷空间中的“里巷之言”：“语”“号”“谚”，同属汉世里巷空间口头传播的重要组成，由是，乐府歌诗乃是歌讴者及其接听对象之

---

① 胡应麟：《诗薮》第1卷，上海古籍出版社，1958，第3页。

② 胡应麟：《诗薮》第2卷，第25~26页。

③ 胡应麟：《诗薮》第6卷，第105~106页。

间以“歌”或“谣”的形态存在的特殊话语类型。本文即是由汉世里巷空间中的“里巷之观”与“里巷之言”切入，分析指出存在于汉乐府中的“里巷语域”。首先，指出汉人以“城”为主的居住形态与活动场域；其次，讨论汉人于里巷空间中的群体交流及其所属的群体类型；最后，从汉世里巷空间中的“观”“言”活动切入，指出“语”“号”“谚”“谣”“歌”同为汉世里巷之言，进而从“传播方式”“场景”“交际者”三方面探究阐释汉乐府中的“里巷语域”。

一　城：汉人的住居与生活空间

（一）里与市：城内民众的日常生活场域

根据历史学者的研究，汉人的聚落，多数皆有城郭围绕[①]，其主要特征即是周围皆筑有墙垣[②]。由此，无论“城”之规模大小及其拥有的政治、军事、经济、文化功能之差异，以土墙构筑起的“城”，是汉人的主要居住形态。较具规模的城郭内部主要分为“宫殿”、“市”和“民居”三部分，而“民居”，指的即是“里”。[③] 城有城墙，城中之“里”“市”亦存在墙垣；在城郭内，里和里被划分成许多不相联属的区域，每一个里外绕之以小的围墙，围墙上辟有里门[④]，市亦有市墙围绕[⑤]，各里之间以墙垣相互区隔范围内外。有墙垣之存在，必有里门以供出入，因之，里中又有“闾”“阎”，《说文解字》释“闾”曰：“里门也。”[⑥] 又释“阎”曰：“里

---

① 宫崎市定考察汉代的县、乡、聚、亭，指出其间虽有大小与重要程度的差别，但主要皆属于在周围筑有城郭的聚落形态。详参〔日〕宫崎市定《关于中国聚落形体的变迁》，《日本学者研究中国史论著选译》（第3卷），中华书局，1993，第7~13页。

② 张继海踵继宫崎市定的研究观点，进一步指出，除了宫崎市定所指出的“乡”“聚”“亭”“县”外，还有“邑”、“里”和“不带标志性名字的地名”共七种，虽名称不同，但共同的特点是多数皆有城郭，是一座座的城。见张继海《汉代的城市社会》，社会科学文献出版社，2006，第63~70页。

③ 〔日〕宫崎市定：《关于中国聚落形体的变迁》，《日本学者研究中国史论著选译》（第3卷），第14页。

④ 刘兴唐：《里庐考》，《食货半月刊》第3卷第12期，第16页。

⑤ 周长山观察宁城和林格尔汉墓壁画中所绘宁城图，指出其图中宁城东门内的东南隅，筑有四方形的墙垣，其中注有“宁市中”二字，其“市”亦有市墙围绕。见周长山《汉代城市研究》，人民出版社，2001，第46页。

⑥ 许慎撰，段玉裁注《说文解字注》，黎明文化事业公司，1994，第593页。

中门。”[①] 里之内部又有“巷”，《说文解字》释“巷”曰：“里中道，从邑共，言在邑中所共也。”[②] “闾里”“里巷”“闾阎”“闾巷”等词汇所指涉的即是以“城”为主的内部空间，是以部分代全体的方式来指称汉人的居住空间与活动场域。

“里”是较为固定性的居住处所，是汉人于城都之中的聚居之所[③]，“市”则是汉人买卖货物，互通有无之商品交易场所，属于有时间性的聚众场所，《周礼·地官·司徒下·司市》曰：

> 大市，日昃而市，百族为主；朝市，朝时为主，商贾为主；夕市，夕时而市，贩夫贩妇为主。[④]

郑玄注曰：

> 日昃，昳中也。市，杂聚之处。言主者，谓其多也。百族必容来去，商贾居于市城，贩夫贩妇朝资夕卖，因其便而分为三时之市，所以了物极众。[⑤]

由郑玄之注可知，“市”因时间之区隔，分为“三时之市”：朝市、大市与夕市。在不同的时间中，进行商品交易的群体又有以“商贾”为主的朝市，以“百族”为主的大市，以“贩夫贩妇”为主的夕市。“市”是因物货交易而存在的“杂聚之处”，主要目的为聚集群众以通物货有无。《汉书·货殖传》：“商相与语财利于市井。”[⑥] 颜师古注曰：“凡言市井者，市，交易之处；井，共汲之所，故总而言之也。”[⑦] 孔颖达疏《诗·陈风·东门之枌·序》“歌舞于市井”即引“俗说”曰：“市井，谓至市者，当于井上洗濯其物香洁，及自严饰，乃到市也。”[⑧] 张守节《史记正义》：

---

① 许慎撰，段玉裁注《说文解字注》，第593页。

② 许慎撰，段玉裁注《说文解字注》，第303页。

③ 刘兴唐：《里庐考》，《食货半月刊》第3卷第12期，第11页。

④ 郑玄注，贾公彦疏《周礼注疏》第14卷，艺文印书馆，2001，第219页。

⑤ 郑玄注，贾公彦疏《周礼注疏》第14卷，第219页。

⑥ 班固：《汉书·货殖传》，中华书局，1962，第3679页。

⑦ 班固：《汉书·货殖传》，第3681页。

⑧ 毛亨传，郑玄笺，孔颖达疏《毛诗正义》第7卷，艺文印书馆，2001，第251页。

“古人未有市，若朝聚井汲水，便将货物于井边货卖，故言市井也。”[①] 关于“市”或“市井”之称由来，说法虽不同，然而，无论是“市”或“市井”，两者所指涉皆为汉人货物买卖、互通财利之场所。汉世史料文献即可见“市井”连称之用法，如《史记》《汉书》中已有“市井之子孙亦不得仕宦为吏”[②]“山川园池市井租税之入”[③]“市井勿得贩卖”[④]等词汇之使用。四川汉画像砖中亦有关于汉代市井之图像，如图1至图2所示。

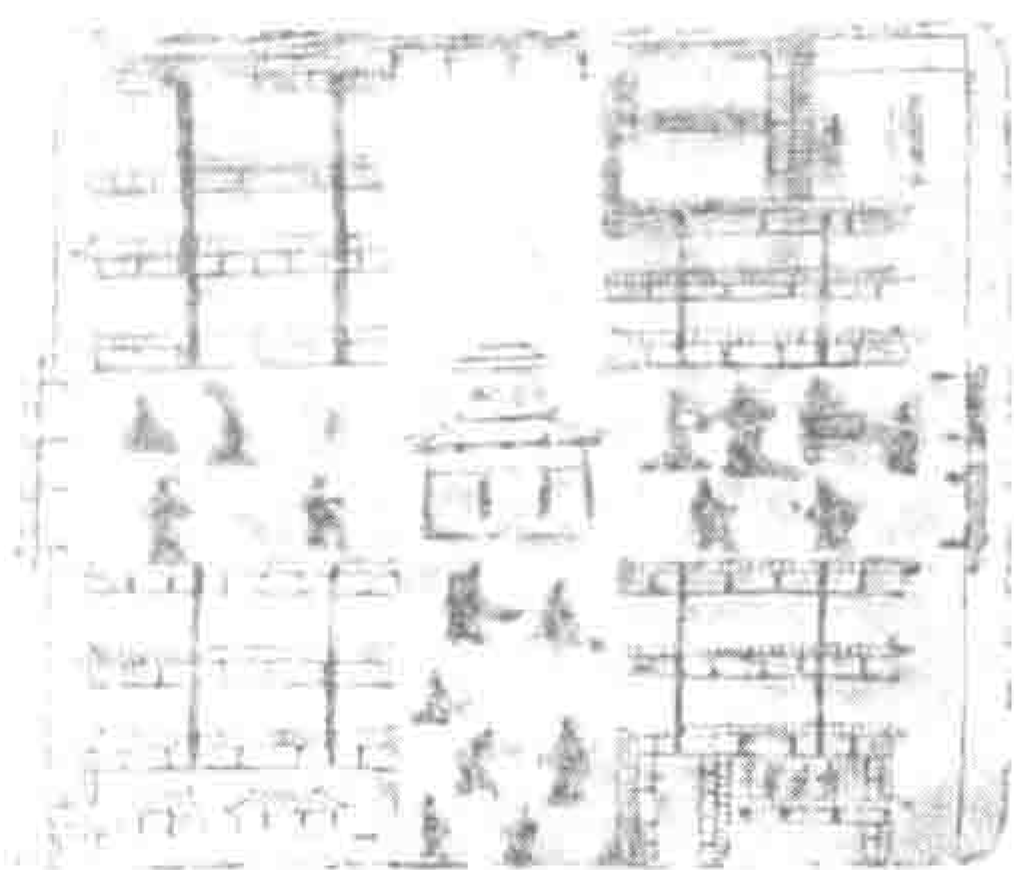


图1 市井画像砖



图2 市井画像砖

图1的说解：

> 画面上市井中央有五脊重檐市楼一座，市楼上置一鼓，当时开市、罢市皆击此鼓。东、西、北三方皆有墙。分别隶书题“东市门”“北市门”。市井被宽敞的市隧分为四个列肆，每个列肆东西顺列三至四排长廊式建筑物，并用两长廊将每个列肆连成一体。有的列肆后面还有由纵横交错的长廊组成的长方形宅区和房屋建筑，可能是储存货物的邸舍。在市井内还有数起交易活动。[⑤]

① 司马迁：《史记》第30卷，鼎文书局，1981，第1418页。

② 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第30卷，大安出版社，1998，第510页。

③ 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第30卷，第510页。

④ 班固：《汉书·贡禹传》，第3076页。

⑤ 《中国画像砖全集》编辑委员会：《中国画像砖全集·四川汉画像砖》，四川美术出版社，2006，第97页，图版说明页5。

由图解说明可知，其画面正是模拟汉代市井之布局图，有市楼、市墙、市门，有隧，有列肆，有贮货之邸舍，还有正在市中交易买卖的人群。这种市中交易的热络景象在图二中有更为生动的显现。画面可分三排，第一排两端分别有隶书“北市门”“南市门”。在“北市门”侧，是一酒肆，有人正在沽酒；“南市门”侧则有一屋，室内共坐三人，卖者执器物正在议价；中间为一人持棒跪坐于案上，与立于案前的人面谈交易。中排两端各一门，皆有人执物进入市井进行交易；旁有一立伞贩卖物品者，前有两人围观；再旁则有两人正提物行走并作交谈状；画面第三排最右侧有人正从屋内递物与屋外之买者，往左，则有两人相对，一人提物，一人欲提秤称物；再往左，则有两人相视，一人跪坐于地，正与来人推销货品，而画面最左侧则是两人相对，似小贩与来客正针对所欲买卖之货品相互交谈。此图简单而生动地反映了汉代市井活络繁荣的景象。[①]

“里”与“市”作为城内居民主要居住与活动空间，在汉世，已可见“市里”连称之用法。如《汉书·高帝纪》载刘邦使丰人徙关中，应劭曰：

> 太上皇思（上）欲归丰，高祖乃更筑城寺市里如丰县，号曰新丰，徙丰民以充实之。[②]

《汉书·五行志》载：

> 成帝鸿嘉、永始之间，好为微行出游……出入市里郊壄，远至旁县。[③]

《汉书·王莽传》载：

> 赤眉遂烧长安宫室市里。[④]

---

① 《中国画像砖全集》编辑委员会：《中国画像砖全集·四川汉画像砖》，第98页，图版说明页56。

② 班固：《汉书·高帝纪》，第72页。

③ 班固：《汉书·五行志》，第1368页。

④ 班固：《汉书·王莽传》，第4193页。

《后汉书·公孙述传》载：

（公孙）述即诈使人言白帝仓出谷如山陵，百姓空市里往观之。[1]

《后汉书·种拂传》载其时：

南阳郡吏好因休沐，游戏市里，为百姓所患。[2]

此一“市里”兼合“里”“市”而组构成词，它是有别于“城寺”“宫室”的城居活动空间，而“里”与“市”中的主要组成分子即是汉世庶民百姓。

（二）“民间”“平民”的代称：闾阎、闾里、闾巷、里巷、市里

“里”与“市”作为汉世庶民百姓的居住与活动空间，是汉人各类型群体交流活动的主要发生场域，见于《史记》《汉书》《后汉书》，已见汉人将“闾阎”“闾里”“闾巷”“里巷”“市里”组构成词，用以指称“民间”“平民”。如《史记·樗里子甘茂列传》曰：

甘茂起下蔡闾阎，显名诸侯，重强齐楚。[3]

《史记·李斯列传》曰：

李斯以闾阎历诸侯，入事秦。[4]

《史记·循吏列传》曰：

王必欲高车，臣请教闾里使高其梱。[5]

---

① 范晔：《后汉书·公孙述传》，中华书局，1965，第541页。
② 范晔：《后汉书·种拂传》，第1829页。
③ 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第71卷，第909页。
④ 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第87卷，第1018页。
⑤ 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第119卷，第1246页。

《史记·韩信卢绾列传》曰：

陛下擢仆起闾巷，南面称孤，此仆之幸也。[①]

《汉书·五行志》曰：

京师郡国民聚会里巷仟佰，设（祭）张博具，歌舞祠西王母。[②]

《后汉书·刘恺传》载尚书陈忠上疏荐刘恺，而曰：

频历二司，举动得礼，以疾致仕，侧身里巷，处约思纯，进退有度，百僚景式，海内归怀。[③]

《后汉书·梁冀传》载梁冀败，宗室、亲从，无长少皆弃市，事卒从中发，一时之间：

使者交驰，公卿失其度，官府市里鼎沸，数日乃定，百姓莫不称庆。[④]

《后汉书·李固传》载梁冀诬李固，李固门生王调上书，证固之枉，太后明之，乃赦之，李固出狱之时：

京师市里皆称万岁。[⑤]

《风俗通义·过誉》载江夏太守河内赵仲让：

江夏太守河内赵仲让……默入市里，观省风俗。[⑥]

---

① 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第93卷，第1049页。
② 班固：《汉书·五行志》，第1476页。
③ 范晔：《后汉书·刘恺传》，第1308页。
④ 范晔：《后汉书·梁冀传》，第1187页。
⑤ 范晔：《后汉书·李固传》，第2087页。
⑥ 应劭撰，王利器校注《风俗通义校注》第4卷，汉京文化事业公司，1983，第203页。

“闾阎”“闾里”“闾巷”“里巷”“市井”“市里”，在汉世史料文献的使用中，不仅是用以代表相对于皇室、官方，用以表示“平民”“民间”等概念所使用的相关词汇，同时也是汉世庶民百姓情感、思想、言语、行为所具体存在的文化场域。

二　汉人里巷空间的群体交流

（一）相熟互通：汉人里巷群体的人际交流活动

里，作为基本的民居空间，一直是历史学者研究中国古代基层社会或聚落变迁的关注对象。杜正胜研究古代聚落传统时指出，古代中国同居一里的居民形态，彼此之间的人际关系，不外乎血亲、姻亲和朋友三类①；内部的成员往往因居住地缘、血缘、姻亲、朋友之间的共耕劳作、社交活动、社祭行为等各类型群体而成为一共同体，并且对其所属之聚落具有认同感与归属感。② 也有学者研究指出，在汉代，同居一里的民众，可能是同姓，亦可能是异姓③。爬梳相关汉世史料文献，更可以清楚地看见存在于“闾阎”“闾里”“闾巷”“里巷”“市井”“市里”（下文简称“里巷空间”）中往来频繁，相互熟悉而联系密切的群体交际活动。以下分成“同里相厚”“共祀群欢”“致馈会饮”“守望相助”“调停解讼”等项目进一步说明之。

---

① 杜正胜：《古代聚落的传统与变迁》，收入许倬云等主编《第二届中国社会经济史研讨会论文集》，汉学研究资料及服务中心，1983，第221页。

② 杜正胜指出，造成古代聚落共同体的因素，不单是血缘与地缘因素，其间成员之间的同居共耦、同祭共饮等社交活动、祭祀行为等社群交流活动，亦是促成具有一体性的聚落共同体的重要因素。杜正胜：《古代聚落的传统与变迁》，收入许倬云等主编《第二届中国社会经济史研讨会论文集》，第228~234页。

③ 如1973年河南省偃师县出土的汉侍廷里父老僤买田约束石券中，载有侍廷里父老僤成员的名字，其中，于姓占十名，单、尹、锜、周诸姓均为三名，左姓二名。邢义田认为此证可见东汉明、章之世若干族姓聚族里居之情形。见邢义田《汉代的父老、僤与聚族里居》，《秦汉史论稿》，东大图书公司，1987，第237页。黎明钊根据三国吴简《嘉禾吏民田家莂》进一步推论指出，汉末至三国时期，除了同姓聚族而居之外，亦存在异姓聚族而居的情况，有时，同一姓为主的聚族里居形态中，亦可能包含相当数量的异姓族群。见黎明钊《聚族而居与聚族里居：三国吴简〈嘉禾吏民田家莂〉探讨》，《中国文化研究所学报》新11期，中文大学出版社，2002，第21~83页。

1. 同里相厚

同居一“里”，使汉世的个人与个人之间或群体之间培养出“相爱”“相厚”的私恩旧谊，如刘邦与卢绾二家二代之交谊即属此类，《汉书·卢绾传》载：

> 卢绾，丰人也，与高祖同里。绾亲与高祖太上皇相爱。及生男，高祖、绾同日生，里中持羊酒贺两家。及高祖、绾壮，学书，又相爱也。里中嘉两家亲相爱，生子同日，壮又相爱，复贺羊酒。[①]

卢绾与高祖居同里，卢绾父与刘邦父有“相爱”旧谊，而卢绾与刘邦又复相善，两代老小相续的“相爱”之交谊在当时还引起“同里”的称善嘉许，而得“里中持羊酒贺两家”。再如《后汉书·马援传》载马援在入蜀见公孙述前，尚怀抱着“握手欢如平生”之期待，即因马援自认他与公孙述有“同里闬，相善”之交谊。[②] 像刘邦、卢绾以及马援、公孙述的例子，是属同里的异姓之谊，这种因同里而相厚者，还可见于同姓的族兄弟之间，如东汉光武帝刘秀与其族兄弟刘顺、刘终。《后汉书·成武孝侯顺传》载：

> 成武孝侯顺，字平仲，光武族兄也。……顺与光武同里闬，少相厚。[③]
>
> 泗水王歙，字经孙，光武族父也。歙子终，与光武少相亲爱。[④]

从这些例子中可以看出，“里”不仅是作为住居空间，同时也是个人或群体人际交谊形成的重要文化场域。有时彼此的“相爱”“相厚”是自然形成，有时乃因景慕某一对象而主动地欲与结识相熟，如《后汉书·郎顗传》载孙礼与其同里人常慕郎顗名德，而主动地“欲与亲善”[⑤]。

“相厚”“相爱”“亲善”不仅在于“同里”，里巷群体之交谊的紧密

① 班固：《汉书·卢绾传》，第1890~1891页。

② 范晔：《后汉书·马援传》，第829页。

③ 范晔：《后汉书·成武孝侯顺传》，第566页。

④ 范晔：《后汉书·成武孝侯顺传》，第563页。

⑤ 范晔：《后汉书·郎顗传》，第1075页。

与巩固，还在那些气味相投、情意相和的人际来往之中。刘邦与卢绾因同里而延续父辈的旧谊，然而，两人之交谊乃在更紧密的互动中产生，《汉书·卢绾传》载：

> 高祖为布衣时，有吏事避宅，绾常随上下。[1]

颜师古注“避宅”曰：“避宅，谓不居其家，潜匿东西。”[2] 由此知卢绾等于是跟着刘邦过着四处潜匿的生活，两人“相厚”“相爱”之谊，除了同里外，还包含在这种“有吏事避宅，常随上下”的患难相担的人际交往之中。萧何为沛人，为沛县主吏掾，与刘邦亦有旧谊，《汉书·萧何传》载：“高祖为布衣时，数以吏事护高祖。高祖为亭长，常佑之。高祖以吏徭咸阳，吏皆送奉钱三，何独以五。”[3] 从刘邦为布衣，历亭长，甚至是入咸阳服徭役，皆屡见萧何偏护刘邦之举。《汉书·樊哙传》载樊哙亦为沛人，以屠狗为事，“后与高祖俱隐于芒砀山泽间”[4]。樊哙为沛人，与刘邦居同县，后刘邦隐于芒砀山泽间，亦常随上下。这种“相厚”之谊的坚实基础，除了同属沛人之外，还来自于那些或隐或显的私恩旧谊点滴累积的结果。

2. 共祀群欢

在汉世里巷空间中，除了个人对个人的交流外，群体的共同交流活动亦是热络而频繁的。里中社祭，即是凝聚集结里巷空间内部群体的重要活动，《汉书·郊祀志》载曰：“高祖十年春，有司请令县常以春二月及腊祠稷以羊彘，民里社各自裁以祠。”[5] 颜师古注曰：“随其祠具之丰俭也。”[6] 里中民因其财力而自度祠具之丰俭来共同举办社祀，此类社祭活动中又有祭食分配以及聚会作乐的活动，如《汉书·陈平传》载：“里中社，（陈）平为宰，分肉甚均。”[7] 《太平御览》引《淮南子》曰：“夫穷乡之社，扣

---

① 班固：《汉书·卢绾传》，第 1891 页。
② 班固：《汉书·卢绾传》，第 1891 页。
③ 班固：《汉书·萧何传》，第 2005 页。
④ 班固：《汉书·樊哙传》，第 2067 页。
⑤ 班固：《汉书·郊祀志》，第 1212 页。
⑥ 班固：《汉书·郊祀志》，第 1212 页。
⑦ 班固：《汉书·陈平传》，第 2039 页。

瓮拊瓶，相和而歌，自以为乐也。"[①] 此外，《汉书·五行志》载祀西王母而曰："京师郡国民聚会里巷仟佰，设（祭）张博具，歌舞祠西王母。"[②] 又《后汉书·虞延传》载虞延为细阳令，"每至岁时伏腊，辄休遣徒系，各使归家"[③]，可知腊祭亦是聚族众相聚之场合。祭祀祖先，亦会聚集同姓成员于一处，崔寔《四民月令》载："正月之朔，是谓正旦。躬率妻孥，洁祀祖祢。及祀日，进酒降神毕，乃室家尊卑，无大无小，以次列于先祖之前，子妇曾孙，各上椒柏酒于家长，称觞举寿，欣欣如也。"[④] 无论是"里社分肉"，还是"社饮作歌""聚会里巷仟佰""歌舞祠西王母""腊祭会饮""祭祀祖先"，皆在里巷空间内部喧腾热闹地发生与进行着。

3. 致馈会饮

除了祭祀活动之外，又有群聚会饮，《汉书·高帝纪》载高祖定天下，过沛，沛中父老、故人、诸母，共饮酒，群体共聚，道旧故，为笑乐[⑤]。此外，遇皇帝"赐酺"亦有聚会，如《史记·孝文本纪》载文帝诏书曰："朕初即位，其赦天下，赐民爵一级，女子百户牛酒，酺五日。"《集解》引《说文》曰："酺，王者布德，大饮酒也。"[⑥] 另外，亦有因官吏归乡里，宴请族人、宾客、邻里者，如《汉书·疏广传》载疏广归乡里，"日令家共具设酒食，请族人故旧宾客，与相娱乐"[⑦]；再如《汉书·薛宣传》载薛宣劝张扶，日至休吏，应"归对妻子，设酒肴，请邻里"[⑧]，以酒食与邻里乡党同乐。这些"请故旧宗族宾客""道旧故，为笑乐"的人际往来，不仅在于饮酒作乐，还由于群体情感的联系乃至里巷空间中新近发生事件或人物活动之信息交换亦存在此类交流活动之中。

4. 守望相助

除了共同祭祀、共饮作乐之外，里巷内部成员亦存在互助的人际网络，如《后汉书·梁冀传》载梁冀欲杀掖庭人邓香之妻宣，宣家在延熹

---

① 李昉等：《太平御览》第532卷，（台北）商务印书馆，1975，第2544页。

② 班固：《汉书·五行志》，第1476页。

③ 范晔：《后汉书·虞延传》，第1151页。

④ 严可均校辑《全后汉文》第47卷，《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局，1958，第729页。

⑤ 班固：《汉书·高帝纪》，第74页。

⑥ 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第10卷，第195页。

⑦ 班固：《汉书·疏广传》，第3040页。

⑧ 班固：《汉书·薛宣传》，第3390页。

里，与中常侍袁赦相比为邻，“冀使刺客登赦屋，欲入宣家”，此事为隔邻袁赦所发觉，遂紧急地“鸣鼓会众以告宣”[①]，等于是通过邻里聚众的力量以呵斥刺客，解救邓香妻之危。另外，《汉书·霍光传》载人为茂陵徐生上书，其引譬用“家果失火，邻里共救之，幸而得息。于是杀牛置酒，谢其邻人”[②]。《后汉书·朱晖传》亦载：“建初中，南阳大饥……晖尽散其家资，以分宗里故旧之贫羸者，乡族皆归焉。”[③] 这些史料文献中所显现者，皆见邻里间相助敦睦之谊，汉世里巷群体成员不仅同享乐，遇宗族、邻里有难，亦能驰援相助。

5. 调停解讼

里巷空间内部的人际活动，除了敦睦相善之外，亦有因争财、失和而讼于里中者。《后汉书·高凤传》：“邻里有争财者，持兵而斗，凤往解之。”[④] 高凤即是担当邻里相争的调停人。《后汉书·樊宏传》载樊重赀至巨万，赈赡宗族，恩加乡闾，外孙何氏兄弟争财，樊重耻之，而以田二顷解其忿讼[⑤]。《后汉书·循吏列传》载仇览初到亭，有陈元者，独与母居，而陈元母向仇览告陈元不孝，仇览乃亲到元家，与母子饮，对其陈人伦孝行，譬以祸福之言，而使陈元卒成孝子[⑥]。《东观汉记·淳于恭传》载淳于恭家井在门外，上有盆，邻里牧牛儿争饮牛。恭恶其争，多置器其上，为预汲水满之。小儿复争，恭各语其家父母，父母乃禁怒之，里落皆化而不争。[⑦]

由上述之例可见，里巷空间中的成员之间相熟互通的人际交谊，从个人到群体，里巷空间内部流动着许多热络而紧密的人际交流活动。

（二）面对面的社群：汉世里巷空间的群体属性

1. 父兄之行与子弟之党：里巷空间中的家内亲属称谓使用

上述的例子说明了汉人于里巷空间中密切的人际往来，除了这些社交活动之外，值得注意的是，里巷空间内部成员的称谓使用。在称谓的使用

---

① 范晔：《后汉书·梁冀传》，第1186页。

② 班固：《汉书·霍光传》，第2958页。

③ 范晔：《后汉书·朱晖传》，第1459页。

④ 范晔：《后汉书·高凤传》，第2780页。

⑤ 范晔：《后汉书·樊宏传》，第1119页。

⑥ 范晔：《后汉书·循吏列传》，第2480页。

⑦ 刘珍等撰，吴树平校注《东观汉记》，中州古籍出版社，1987，第646页。

上，汉人乃是将原属家内的亲属称谓延伸于里巷空间之中。我们可从汉人平时对话所采用之“父老”“子弟”“父兄”“诸母”“里母”“孺子”等称谓而发现这一点。《史记·项羽本纪》载项羽兵败垓下，乌江亭长劝渡江东归，项羽曰：

> 籍与江东子弟八千人渡江而西，今无一人还，纵江东父兄怜而王我，我何面目见之？纵彼不言，籍独不愧于心乎？[①]

《史记·高祖本纪》载沛县父老闭城门，以拒刘邦，刘邦乃书帛射城上，而曰：

> 天下苦秦久矣，今父老虽为沛令守，诸侯并起，今屠沛。沛今共诛令，择子弟可立者立之，以应诸侯，则家室完。不然，父子俱屠，无为也。[②]

又载刘邦入沛城，父老欲以为沛令，刘邦曰：

> 吾非敢自爱，恐能薄，不能完父兄子弟。此大事，愿更相推择可者。[③]

又载刘邦过沛，置酒宴饮，十余日，欲去，而曰：

> 吾人众多，父兄不能给。[④]

从项羽所称“江东子弟”“江东父兄”以及刘邦面对沛县父老所用的“父老”“父兄”“子弟”等称谓，可见他们将具有地缘关系“江东”“沛”中的个人或群体纳入个人家内亲属关系中，以称呼、对待之。颜师古注“父兄子弟”即曰：

---

① 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第8卷，第158页。
② 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第8卷，第163页。
③ 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第8卷，第164页。
④ 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第8卷，第180页。

乡邑之人，老及长者父兄之行，少及幼者子弟之党，故总而言之。[1]

刘邦和项羽的称谓用语即是将具有地缘关系的“老及长者”视为家内亲属关系中的“父兄之行”，又将“少及幼者”视为亲属关系中的“子弟之党”。守屋美都雄即指出汉世的“父老”“父兄”之称呼，不必是具有血缘关系的长上，亦可指“那些应该父事或兄事的人们”[2]。此外，又有“诸母”“里母”之称呼，《史记·淮阴侯列传》载韩信钓于城下，诸母漂，有一母见信饥，饭信，竟漂数十日。韩信喜，谓漂母曰：“吾必有以重报母。”[3]《汉书·蒯通传》载蒯通言其里有妇与里之“诸母”相善，里妇因夜亡肉，而其姑怒而逐之，里妇遂“过所善诸母”，相与辞别。[4]《后汉书·朱晖传》载朱晖与外氏家属逃乱，遇群贼，晖拔剑前曰：“财物皆可取耳，诸母衣不可得。今日朱晖死日也！”[5] 在这些例子之中，韩信向施与饭食的漂母说“吾必有以重报母”，是对“城下”有地缘关系，但未必有亲缘关系的年长女性以“母”称之。“里母”之称则是处于同一里巷空间中，年纪较轻之里妇对年长女性之称谓，而朱晖所称“诸母”，则是用以称呼外氏亲属中的年长女性。在汉代，儿呼其母曰：“母”或“阿母”，由蔡琰《悲愤诗》中所设之“儿”对“母”言，即见子呼母为“阿母”：

人言母当去，岂复有还时。阿母常仁恻，念何更不慈。我尚未成人，奈何不顾思。[6]

《孔雀东南飞》亦见焦仲卿母以“阿母”自称：

东家有贤女，自名秦罗敷。可怜体无比，阿母为汝求。

---

① 班固：《汉书·高帝纪》，第10页。

② 见〔日〕守屋美都雄《父老》，收入刘俊文主编，黄金山、孔繁敏等译《日本学者研究中国史论著选译》，中华书局，1993，第570页。

③ 司马迁撰，〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第92卷，第1064页。

④ 班固：《汉书·蒯通传》，第2166页。

⑤ 范晔：《后汉书·朱晖传》，第1457页。

⑥ 逯钦立辑校《汉诗》第7卷，《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第200页。本文中所引汉诗皆出自此书，为省篇幅，后文不另再加注。

一是焦仲卿呼其母为“阿母”：

府吏长跪告，伏惟启阿母，今若遣此妇，终老不复取。

可知，此一“诸母”“里母”之用法，与“父兄”“子弟”类似，是家庭内部的女性亲长与其家属之社会关系向外推扩延伸而来的使用情况。另外，亦见里巷空间中，长者称呼里中子弟为“孺子”者，《汉书·陈平传》载里中社祭，平为宰，分肉甚均。里父老曰：

善，陈孺子之为宰！①

“孺子”即小儿、幼儿，此一称谓的使用情况亦与上述“父兄”“子弟”“诸母”“里母”相似，是在里巷空间中使用家内亲属称谓去称呼那些与发声者存在着熟识程度不一的群体内部成员。从此亦可知，里巷空间内部称谓产生的内在思维，是由个人在根据血缘所建立的亲属关系向外推扩延伸以使用至里巷空间中所交流之群体。由此称谓之使用，我们可以看见，无论群体成员彼此关系之亲疏远近，交情之深浅，里巷空间是由家庭内部向外延伸扩大的亲族交际空间。“老及长者”为“父兄之行”，“少及幼者”为“子弟之党”，其中包含了由血缘关系所建立的血亲、婚姻关系所缔结的姻亲，乃至由于地缘关系而建立的乡邑之亲以及各种社交联系所建构朋党之亲而组构成的群体交际空间。处于同一里巷空间的内部群体成员，即使关系疏远，交情浅薄，内部的群体成员之间并不存在全然陌生的他者，只有存在着不同熟悉程度社会关系的彼此。

2. 人与人相互熟悉的群体

在汉世里巷空间中，人际间交流密切，往往邻里之事，亦是吾家之事，相对的，吾家之事，亦是邻里之事。刘邦与卢绾同日生，及壮，学书，复相爱，皆得“里中持羊酒贺两家”；而里中“持羊酒贺”之因，乃是“嘉两家相亲爱”。对于邻里而言，不仅是以口头称许、赞美刘、卢两家二代之交谊，同时，里中“持羊酒贺”。由此又可见邻里在“持羊酒贺”

① 班固：《汉书·陈平传》，第2039页。

的实际行为中，分享共感刘卢二姓二代“相爱”之谊。《汉书·王吉传》载王吉妻因窃枣而为王吉休弃，对于此一事件，邻里并不袖手旁观，东家闻之，“欲伐其树”，而四邻亦“共止之”，并“固请吉令还妇”，这就使一家之事，成为一巷之事，并且是在邻里的参与中获得了解决之道。再如袁赦“鸣鼓会众以告宣”；高凤见邻里争财，“脱巾叩头”以化解纷争；樊重赠田二顷，解何氏兄弟之忿讼；仇览“亲到元家，与母子饮，对其陈人伦孝行”，而化解母子之怨嫌。由此诸例可见，里巷空间中的群体成员，人与人之间彼此相熟，时常见面，通过各种社交活动，彼此相互交织联结，此一里巷空间内部的群体互动就与费孝通所描述的中国的“乡土社会”性质类似。费孝通针对“乡土社会”的“地方性”以及其中“人与人之间的关系”曾指出：

> 乡土社会的生活是富于地方性的。地方性是指他们活动范围有地域上的限制，在区域间接触少，生活隔离，各自保持着孤立的社会圈子。乡土社会在地方性的限制下成了生于斯，死于斯的社会。常态的生活是终老是乡。假如在一个村子里的人都是这样的话，在人和人的关系上也就发生了一种特色，每个孩子都是在人家眼中看着长大的，在孩子眼里周围的人也是从小就看惯的。这是一个“熟悉”的社会，没有陌生人的社会。[1]

汉世的里巷空间就与费孝通所指出的人与人相互“熟悉”的群体类型类似，它所属的群体类型即是一种“面对面的社群”[2]，人际往来频繁密切，彼此间的人际距离相近。在这种里巷空间之中，群体内部的个体或群体之间，由相互熟悉而发展出信任、支持、联结等交谊；相对地，亦存在猜疑、诤讼、失和等现象。每一个生活于里巷内部的群体成员，皆以其个人为中心，向外延伸扩大其人际交流的范围。如投石入水，形成的同心圆波纹的社会关系，愈向外围，关系愈远、愈薄。然而，它不是一种固定不变的结构，而是依个人所在之“中心的势力厚薄而定”，同时是一具有伸缩弹性的社会结构。费孝通称此为具有“差序格局”的基层社会结构。[3]

---

① 费孝通：《乡土中国》，人民出版社，2008，第5~6页。
② 费孝通：《乡土中国》，第12页。
③ 费孝通：《乡土中国》，第29页。

在这种里巷空间之中，内部群体成员的情感、思想、言语、行动，亦不再是孤立的、单独的社会存在，群体成员被包覆于因亲属关系、地缘关系以及种种城居内部群体交流活动所罗织出的细密而纵横交错的人际网络之中。此一里巷空间即是产生汉世里巷群体“观”“言”活动与形成汉乐府中的“里巷语域”的重要文化语境。

高山、大海与天空

——汉代乐府诗仙境观念析论*

王允亮（郑州，郑州大学文学院，450001）

摘　要： 受秦汉神仙文化的影响，神仙题材是汉代乐府诗的一大主题，这类诗歌的仙境构成大致包括三类：以昆仑山、泰山、华山为主要元素的山中仙境；以蓬莱、方丈、瀛洲为主要元素的海中仙境；以天门、阊阖、天宫为主要元素的天上仙境。在这三类仙境中，昆仑来源于上古神话传统；蓬莱起源于战国晚期滨海方士的谬悠之说；泰山、华山、天宫等多为汉人所建构。这些主要元素来自于不同的文化背景，受汉代文化风气影响，经过乐府诗歌的传播与强化，渐渐沉淀为社会心理中的共识，成为促进文化共同体形成的有效因子。

关键词： 高山　大海　天宫　仙境

作者简介： 王允亮，1978年生，安徽亳州人。现为郑州大学文学院副教授、中原文化资源与发展研究中心副主任，主要从事汉魏六朝文史研究。

作为中国传统文化的一部分，神仙思想从战国晚期开始兴盛。它以长生久视为目标，渴望羽翼飞升，遨游于天地之间，其影响在《庄子》和《楚辞》等书中皆有体现。中国文学上的神仙诗出现于秦汉时期，《史记》载秦始皇三十六年命博士造《仙真人诗》，令乐人弦歌之，这是现在所知的最早神仙诗。汉代的神仙诗也和乐府诗有很密切的关系，据《汉书》卷

* 本文为郑州大学优秀青年教师发展基金项目“空间与秩序——先唐文学天下观研究”资助成果。

二十二《礼乐志》载：

> 武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴泽中，方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人歌之，昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛，天子自竹宫而望拜，百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。①

汉武帝对升仙长生有着狂热的追求，其所进行的郊祀之礼，与儒家经籍所载大相径庭，本质上是求仙活动的一种变异。汉代乐府诗的产生，与神仙文化有着天然联系。受汉武帝等统治者的影响，汉代的神仙思想非常流行，乐府诗中也多有歌咏神仙之篇。这些文字既继承了先秦的神话传统，又结合了当时的求仙文化，充溢着对神仙世界的想象。在汉代的乐府神仙诗中，昆仑、泰山、华山、蓬莱、天门，是经常出现的地理意象。这些源自不同社会文化背景的地理意象，作为汉乐府诗仙境构建的主要元素，在各作品中频繁出现，体现出特殊的文化意蕴。这一主题似乎尚少为学界注意，故本文接下来拟对它作一考察。

一　上泰山，见神人——高山上的仙境

高山在汉人的仙境观念构建中起到了重要的作用，这一点从文字的演变可以窥一端倪。“仙”字本作“僊”，汉人另创了“仙”的写法，段玉裁《说文解字注》人部“僊”下注：“《释名》曰：老而不死曰仙，仙，迁也，迁入山也，故其制字人旁作山也。成国字体与许不同。用此知汉末字体不一，许择善而从也。汉碑或从䙴，或从山。”② 从这一细节可以看出，在汉人的心目中，仙人与山有着紧密的联系，换句话说，山是最容易被联想成仙境的地方。章太炎有“神权时代天子居山”说：“盖以为高丘者，君上之所居，通于神明；污泽者，亡虏之所处，沦于幽谷也。然则天

---

① 班固：《汉书》，中华书局，1962，第1045页。

② 段玉裁：《说文解字注》，上海古籍出版社，1988，第383页。

子居山，其意在尊严神秘，而设险守固之义，特其后起者也。”[①] 上古蒙昧时期，山本来就因其迫近天际，且云蒸霞蔚，朦胧隐约，很容易予人以敬畏与崇拜之感，战国晚期神仙思想兴起之后，转而将高山与仙人出没联系起来，是再自然不过的事情。乐府诗中出现的仙山，主要有昆仑山、华山与泰山，以下分而述之。

（一）昆仑山

在汉乐府诗中，昆仑山是最常见的仙山，如曹操《陌上桑》：

> 驾虹霓，乘赤云，登彼九疑历玉门；济天汉，至昆仑，见西王母谒东君；交赤松，及羡门，受要秘道爱精神。食芝英，饮醴泉，拄杖桂枝佩秋兰。绝人事，游浑元，若疾风游欻飘翩。景未移，行数千，寿如南山不忘愆。[②]

在这首诗中，昆仑是仙游过程中的重要去处，那里有黄金建筑的楼阁，各种仙药、仙草，以及喝了可以让人延年益寿的醴泉。有意思的是，诗中与昆仑山相伴出现的还有西王母与东王公，如本诗：“济天汉，至昆仑，见西王母谒东君。”此处的东君，传统的说法中是指日神，因此有些学者对这首诗中的东君也是这么解释的[③]。但此处之东君与西王母相对，实指东王公，又称东王父，是汉代发展出来的一个与西王母相配的神祇，它在汉代的民间信仰中地位很高。

在汉人的观念中，东王公（或称东王父）与西王母是相对出现的一对神祇。这在汉代的镜铭文字中也有反映，如其中的一则为：“袁氏作竟真大巧，上有东王父，西王母，青龙在左，白虎居右，辟邪喜怒无央咎，山人子乔，赤容子，千秋万岁生长。”[④] 其中便是将东王父与西王母相提并论。东王公与西王母同居昆仑山这一观念，在托名为东方朔的《神异经》

---

① 章太炎：《太炎文录初编》，上海人民出版社，2014，第 86 页。

② 黄节：《汉魏乐府风笺》，中华书局，2008，第 123 页。另：曹操通常被认为是建安文学的代表之一而被列入魏晋时期，实际上他死后曹魏王朝方才建立，故本文按较为严格的历史分期划分，将曹操所作乐府诗划入汉代乐府的范畴，这一点是需要说明的。

③ 如黄节对东君注解，就引《史记·封禅书》：“晋巫祠五帝、东君、云中、司命之属。”注：“东君，日也。”以此处之东君为日神。见黄节《汉魏乐府风笺》，第 123~124 页。

④ 清华大学汉镜文化研究课题组：《汉镜文化研究》，北京大学出版社，2014，第 80 页。

中也有反映，《水经注疏》卷一：

> 张华叙东方朔《神异经》曰：昆仑有铜柱焉，其高入天，所谓天柱也。围三千里，圆周如削。下有回屋，仙人九府治。上有大鸟，名曰希有，南向，张左翼覆东王公，右翼覆西王母，背上小处无羽，一万九千里，西王母岁登翼上，之东王公也。故其柱铭曰：昆仑铜柱，其高入天，圆周如削，肤体美焉。其鸟铭曰：有鸟希有，绿赤煌煌，不鸣不食，东覆东王公，西覆西王母。王母欲东，登之自通。阴阳相须，惟会益工。①

这里将昆仑想象为天柱，上有希有鸟，左翼覆东王公，右翼覆西王母。想象虽略嫌夸张，却证明了汉人观念中，昆仑仙境与西王母和东王公的紧密关系。足知曹诗“见西王母谒东君”中的东君是指东王公。昆仑山的神祇，在传统的神话传说中只有西王母，如《山海经·大荒西经》载：“西海之南，流沙之滨，赤水之后，黑水之前，有大山，名曰昆仑之丘。有神，人面虎身，有文有尾，皆白，处之。其下有弱水之渊环之，其外有炎火之山，投物辄然。有人戴胜，虎齿，有豹尾，穴处，名曰西王母。此山万物尽有。”② 东王公的出现，是汉代阴阳二元观念流行后的产物③。

昆仑作为仙境的象征，在汉代乐府诗中多有出现。典型例子如曹操《气出唱》其二：“遨游八极，乃到昆仑之山，西王母侧，神仙金止玉亭。来者为谁？”《精列》：“愿螭龙之驾，思想昆仑居。”《秋胡行》其二：“愿登泰华山，神人共远游。经历昆仑山，到蓬莱。飘遥八极，与神人俱。思得神药，万岁为期。”

汉人对于昆仑仙境的观念，沿袭了先秦地理观念的传统认知，《山海经》中已有将昆仑神化的描写，如《山海经·西山经》：“西南四百里，曰昆仑之丘，是实惟帝之下都，神陆吾司之。”④ 此外，据《史记》，《禹本纪》也有对昆仑的神异化描摹。《史记·大宛列传》：“《禹本纪》言：‘河

① 杨守敬、熊会贞：《水经注疏》，江苏古籍出版社，1989，第65页。

② 袁珂：《山海经校注》，上海古籍出版社，1980，第407页。

③ 姜生、种法义的《汉画像石所见的子路与西王母组合模式》讨论了汉代阴阳二元观念下，与西王母相配的男性神祇演变及最后确定为东王公的过程，可做参考。载《考古》2014年第2期。

④ 袁珂：《山海经校注》，第47页。

出昆仑。昆仑其高二千五百余里，日月所相避隐为光明也，其上有醴泉、瑶池。’”[①] 这种观念在先秦影响很大，《离骚》中对昆仑浓墨重彩的描写，《庄子》寓言中对其神异色彩的沿袭，都是典型体现。秦汉以后，这种影响仍然存在，《淮南子·墬形训》以及《楚辞·远游》[②]、张衡《思玄赋》等作品中都有体现。除精英文学之外，在具有民间意味的乐府诗中，这一观念同样有强烈的影响，是经常被提到的仙境之一。

（二）泰山与华山

除了传统神话传说中的昆仑之外，汉代乐府诗经常提及的仙山还有泰山与华山。首先来看泰山，乐府《步出夏门行》：“邪径过空庐，好人常独居。卒得神仙道，上与天相扶。过谒王父母，乃在太山隅。”曹操《气出唱》：“历登高山临溪谷，乘云而行。行四海外，东到泰山。仙人玉女，下来翱游。骖驾六龙饮玉浆。”在这些诗篇中，太山隅有王父母，上有仙人玉女，王父母实即东王父和西王母，作为民间神话的著名神祇，西王母和东王父也被安插到泰山这一仙境中。

泰山作为仙境形象，具有别样的意味。它本是五岳之尊，在中国文化中具有重要的意义，是国家祀典中的重要组成部分，《尚书·尧典》里已经记载舜东巡时对它进行祭祀了。战国晚期神仙传说兴起之后，它也转而为升仙长生的重要处所，据传黄帝在这里合鬼神，告天成仙（《韩非子·十过》）。顾炎武《日知录》卷三十“泰山治鬼”条曾论及于此：

> 尝考泰山之故，仙论起于周末，鬼论起于汉末。《左氏》《国语》未有封禅之文，是三代以上无仙论也。《史记》《汉书》未有考鬼之说，是元、成以上无鬼论也。《盐铁论》云：“古者庶人鱼菽之祭，士一庙，大夫三，以时有事于五祀，无出门之祭。今富者祈名岳，望山川，椎牛击鼓，戏倡舞像。”则出门进香之俗，已自西京而有之矣。自哀平之际而谶纬之书出，然后有如《遁甲开山图》所云“泰山在左，亢父在右，亢父知生，梁父主死”，《博物志》所云“泰山一曰天

---

① 司马迁：《史记》，中华书局，2013，第3830页。

② 《远游》一文列于《楚辞》，一向被认为是屈原之作，实则是汉人的作品，参顾颉刚《〈庄子〉和〈楚辞〉中昆仑与蓬莱两个神话系统的融合》，《中华文史论丛》1979年第2辑（总第10辑）。

孙，言为天帝之孙，主召人魂魄，知生命之长短”者。[1]

泰山仙论、鬼论观念并兴于汉代，影响所及，在乐府诗中泰山也成为名山仙境的代表之一。除乐府诗外，这种观念在颇具民间文学色彩的汉镜铭文字中也有体现，如一枚东汉早期的铜镜上就写道：“驾飞龙，乘浮云。上太（泰）山，见神人。食玉英，饮醴泉。宜官秩，保子孙。”[2] 足见其影响之广泛。

华山也是汉乐府神仙诗中经常提到的一个地方，如乐府诗《长歌行》：

> 仙人骑白鹿，发短耳何长。导我上太华，揽芝获赤幢。来到主人门，奉药一玉箱。主人服此药，身体日康彊。发白复更黑，延年寿命长。岧岧山上亭，皎皎云间星。远望使心思，游子恋所生。驱车出北门，遥观洛阳城。凯风吹长棘，夭夭枝叶倾。黄鸟飞相追，咬咬弄音声。伫立望西河，泣下沾罗缨。[3]

这首诗前后可以分为两个部分，自“仙人骑白鹿”至“延年寿命长”为第一部分，后面自“岧岧山上亭”以下为第二部分。两部分主题有别，应是因为合乐的缘故拼凑在一起的，这种情况在乐府诗中比较常见[4]。其中第一部分是典型的神仙诗，这里的仙人骑着白鹿，长着长长的耳朵，引导着作者来到了太华山上，在那儿采集仙药，最后送给地上的主人，服用后可以让他延年益寿，长生不老。

诗中出现了太华这一地理名称，太华即华山，是中国五岳中的西岳，汉时是民众心目中神仙往来的地方。乐府诗如曹操《气出唱》其二：“华阴山自以为大，高百丈，浮云为之盖。仙人欲来，出随风，列之雨。吹我洞箫鼓瑟琴，何訚訚！酒与歌戏。”又如《秋胡行》其二：“愿登泰华山，神人共远游。愿登泰华山，神人共远游。经历昆仑山，到蓬莱。飘遥八极，与神人俱。思得神药，万岁为期。歌以言志，愿登泰华山。”此处的

---

① 黄汝成：《日知录集释》，上海古籍出版社，2006，第1718～1719页。

② 王纲怀编著《汉镜铭文图集》，中西书局，2016，第361页。

③ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第262～263页。

④ 逯钦立先生在这首诗解题中即说：“乐府古辞，多杂他人诗歌，仍从《乐府》作一首。另将岧岧山上亭以下列入魏文帝集。”逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第262页。

华阴山、泰华山皆指华山。

《山海经》中已有关于华山的记载：“又西六十里曰太华之山，削成而四方，其高五千仞，其广十里，鸟兽莫居。”这里主要突出华山的险峻特色。至汉代，华山开始有了仙山的意味，桓谭《仙赋》：

> 余少时为郎，从孝成帝出祠甘泉河东，见部先置华阴集灵宫。宫在华山下，武帝所造，欲以怀集仙者王乔、赤松子。故名殿为存仙，端门南向山，署曰望仙门。余居此焉，窃有乐高眇之志，即书壁为小赋，以颂美曰。[①]

汉人的华山仙境观念，对后世产生了显著的影响，这在郭璞的《太华山赞》中有所反映：“华岳灵峻，削成四方。爰有神女，是挹玉浆。其谁游之，龙驾云裳。”（《艺文类聚》卷七）此赞出自郭璞的《山海经赞》。与《山海经》中仅强调华山的险峻相比，郭璞的赞中，华山上有神女盛舀玉浆，仙人坐着龙拉的车子，穿着云做的衣服遨游往来，体现出浓郁的神仙色彩。

二　东游四海五岳上，过蓬莱紫云台——大海里的仙界

除了云雾缭绕的名山之外，渺无边际的大海，也很能激起民众的浪漫想象，被当作仙境来建构。首先来看一篇名为《王子乔》的乐府民歌：

> 王子乔，参驾白鹿云中遨。参驾白鹿云中遨，下游来，王子乔。参驾白鹿上至云，戏游遨。上建逋阴广里践近高。结仙宫，过谒三台，东游四海五岳，上过蓬莱紫云台。三王五帝不足令，令我圣明应太平。养民若子事父明，当究天禄永康宁。玉女罗坐吹笛箫，嗟行圣人游八极，鸣吐衔福翔殿侧。圣主享万年，悲今皇帝延寿命。[②]

---

① 严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局，1958，第535页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第437~438页。

这篇民歌的主人公是汉代民间社会中有名的仙人王子乔，他在汉代的镜铭文字中也有出现："尚方作竟佳且好，左有龙交右白虎，前有朱雀后玄武，令人富贵宜孙子，山人王乔赤松子，千秋万世不知老。"[①] 足知王子乔的仙人形象在当时深入人心。至于其游仙的地方，诗云"东游四海五岳上"，据考"四海"应作"大海"，五岳也与传统观念中的五岳不同，乃是指东海中的五座仙山，据《列子·汤问篇》所言为蓬莱、方丈、瀛洲、员峤、方壶[②]。作为汉代民众心目中的仙人代表，王子乔驾着白鹿在天地间往来嬉戏，经过仙宫三台，漫游东海仙岛，蓬莱紫云台。这个仙境欢乐祥和，有玉女吹笛箫来娱乐仙人，体现出汉代普通民众对上层社会奢华生活的朴素想象[③]。

在另外一篇名为《董逃行》的乐府民歌中，也体现出民众对于神仙世界的认知：

> 吾欲上谒从高山[④]，山头危险大难。遥望五岳端，黄金为阙，班璘。但见芝草，叶落纷纷。百鸟集，来如烟。山兽纷纶，麟、辟邪；其端鹍鸡声鸣。但见山兽援戏相拘攀。小复前行玉堂，未心怀流还。传教出门来："门外人何求？"所言："欲从圣道求一得命延。"教敕凡吏受言，采取神药若木端。玉兔长跪捣药虾蟆丸。奉上陛下一玉柈，服此药可得神仙。服尔神药，莫不欢喜。陛下长生老寿，四面肃肃稽首，天神拥护左右，陛下长与天相保守。[⑤]

诗中描写的五岳也是指东海中的五座仙山[⑥]，其上有黄金建造的宫阙，植有世间罕见的芝草，各种瑞兽祥鸟在里面起舞翩翩。除此之外，这里还有服了可以长生不老的仙药，是从神话中的若木上采集来的；传说中的玉

① 程红：《合肥出土、征集的部分古代铜镜》，《文物》1988年第10期，第82~85页。

② 闻一多：《乐府诗笺》，《闻一多全集》第5册，湖北人民出版社，1993，第764页。

③ 玉女，黄节注引李尤《函谷关铭》曰："玉女流眄而下视。"云玉女乃峰名。华山有玉女峰，此谓仙山之罗列也。按：玉女乃古神仙诗中经常出现的意象，指仙人身边的侍者一类人物，如曹操《气出唱》其二："今日相乐诚为乐，玉女起，起舞移数时。鼓吹一何嘈嘈！"黄注将其理解为玉女峰，谓仙山之罗列，与文中玉女罗坐吹笛箫之形象描绘显有矛盾，且与全诗上下文不相应，显误。黄节：《汉魏乐府风笺》，第85页。

④ 闻一多的《乐府诗笺》以"从高"为"嵩高"的变体，第763页。

⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》，第505页。

⑥ 闻一多：《乐府诗笺》，第764页。

兔跪在那里捣药，做成药丸供地上的贵族服食，以求延年益寿。

在汉代的乐府神仙诗中，蓬莱是一个频频出现的名字。其他例子尚有曹操《气出唱》第一首："奉持行，东到蓬莱山。上至天之门玉阙。"《秋胡行》其二："愿登泰华山，神人共远游。经历昆仑山，到蓬莱。飘遥八极，与神人俱。"《精列》："思想昆仑居，见期于迂怪；志意在蓬莱。"

同地处西北的昆仑山相对，蓬莱体现出海洋文明在神仙传说中的反映。海上仙山的传说起源于战国晚期的燕、齐滨海地区，自秦汉以来影响很大。据说海上有三仙山，名为蓬莱、方丈、瀛洲，上面有仙人生活，产有可长生不老的仙药，其中以蓬莱的名气为最大，所以《史记·封禅书》载：

> 自齐威、宣之时，驺子之徒论著终始五德之运，及秦帝而齐人奏之，故始皇采用之。而宋毋忌、正伯侨、充尚、羡门子高，最后皆燕人，为方仙道，形解销化，依于鬼神之事。驺衍以阴阳《主运》显于诸侯，而燕齐海上之方士传其术不能通，然则怪迂阿谀苟合之徒自此兴，不可胜数也。①

又：

> 自威、宣、燕昭使人入海求蓬莱、方丈、瀛洲。此三神山者，其传在勃海中，去人不远；患且至，则船风引而去。盖尝有至者，诸仙人及不死之药皆在焉。其物禽兽尽白，而黄金银为宫阙。未至，望之如云；及到，三神山反居水下。临之，风辄引去，终莫能至云。世主莫不甘心焉。②

这种战国晚期滨海地区兴起的海中仙境观念，对秦汉的贵族统治者影响巨大。作为秦汉大一统帝国时期求仙最为热切的两位君主——秦始皇与汉武帝，他们的求仙目的地，无一例外全部指向了广袤无际的大海。

《史记·封禅书》载：

---

① 司马迁：《史记》，第1638页。
② 司马迁：《史记》，第1639~1640页。

> 及至秦始皇并天下，至海上，则方士言之不可胜数。始皇自以为至海上而恐不及矣，使人乃赍童男女入海求之。船交海中，皆以风为解，曰未能至，望见之焉。[1]

这是史书中对秦始皇派人至海中求仙的记载。另外一位君主汉武帝，也在对海上仙山的期盼中，投入了大量的人力物力去求仙，《史记·封禅书》载：

> 少君言上曰："祠灶则致物，致物而丹沙可化为黄金，黄金成以为饮食器则益寿，益寿而海中蓬莱仙者乃可见，见之以封禅则不死，黄帝是也。臣尝游海上，见安期生，安期生食巨枣，大如瓜。安期生仙者，通蓬莱中，合则见人，不合则隐。"于是天子始亲祠灶，遣方士入海求蓬莱安期生之属，而事化丹沙诸药齐为黄金矣。[2]

又：

> 于是天子又刻玉印曰"天道将军"，使使衣羽衣，夜立白茅上，五利将军亦衣羽衣，夜立白茅上受印，以示不臣也。而佩"天道"者，且为天子道天神也。于是五利常夜祠其家，欲以下神。神未至而百鬼集矣，然颇能使之。其后装治行，东入海，求其师云。大见数月，佩六印，贵震天下，而海上燕齐之间，莫不搤捥而自言有禁方，能神仙矣。[3]

由于武帝求仙之热切，影响所及，海滨方士对于海上仙境的建构也日益兴盛，这一观念无疑会对民间的乐府诗歌产生影响。很多民间乐府神仙诗，还遗存有方士为皇帝求仙的痕迹。最常见的便是早期乐府神仙诗，常写作者受到仙人的馈赠，予以不死之药，受药者将其带回世间献于主人，并进行热烈的祝颂。神仙诗中的作者角色，实为方士形象的某种变异。这种诗歌模式的出现，与早期方士的求仙行为多受皇帝支持有着

① 司马迁：《史记》，第1640页。
② 司马迁：《史记》，第1657页。
③ 司马迁：《史记》，第1663页。

密切关系[1]。

汉人海中仙岛的观念，与当时的地理观念有很大的关系，随着人类活动范围的扩大，尤其对于滨海地区的居民来说，海洋成为隔限人类活动的巨大阻碍，对于海洋外面的世界，他们做出了很多大胆的想象。除了仙山的传说之外，对于天地的构成，战国晚期以来也有了很多大胆的假设，最有名的便是邹衍的大九州说。据《史记·孟子荀卿列传》：

> 以为儒者所谓中国者，于天下乃八十一分居其一分耳。中国名曰赤县神州。赤县神州内自有九州，禹之序九州是也，不得为州数。中国外如赤县神州者九，乃所谓九州也。于是有裨海环之，人民禽兽莫能相通者，如一区中者，乃为一州。如此者九，乃有大瀛海环其外，天地之际焉。[2]

邹衍的大九州之说，《史记》仅载其大略，《淮南子·墬形训》中有其学说较完整的表达[3]。今据《史记》所言邹衍的地理观来看，禹之九州虽号称中国，实为赤县神州，它们在邹衍的观念中属于小九州，像这样九州合为一体的土地有九个，才是真正的九州，姑且称为中九州。在中九州外面有大海环绕，与外部隔绝成为一个封闭的区域，独自成为一州。像这样的州又有九个，最后组成大九州。按照这样的区分，中国是中九州的九分之一，是大九州的八十一分之一，在广袤的天地中只是很小的一部分。

这种地理认知与汉人的神异想象相结合，已知陆地之外的远方大海，常被想象成仙人生活的地方，托名为东方朔的《十洲记》中的地理构成设想，便是这种观念的典型体现。以蓬莱、方丈、瀛洲为代表的海上仙境，成为当时人心目中最显著的认知，《汉书·郊祀志下》：

> 于是作建章宫，度为千门万户。前殿度高未央。其东则凤阙，高二

---

① 宇文所安将这种诗歌模式列为乐府游仙诗的两个互有重叠的次主题之一，认为其中具有固定数量的话题，但对于这种模式化创作的社会根源他没有提及。参氏著《中国早期古典诗歌的生成》，三联书店，2012，第163页。

② 司马迁：《史记》，第2834~2835页。

③ 童书业：《中国古代地理考证论文集》，中华书局，1962，第14页。

十余丈。其西则商中，数十里虎圈。其北治大池，渐台高二十余丈，名曰泰液，池中有蓬莱、方丈、瀛州、壶梁，象海中神山龟鱼之属。[1]

上林苑建章宫北太液池中的神山龟鱼之属，以象征的方式表现出武帝对海上仙境的渴望。这一点在乐府诗中被充分地表现了出来，其对仙境的构拟，本质上体现的是早期海洋文明地理观念对文学的影响。

三 天上何所有，历历种白榆——天空中的仙宫

除了东西方的蓬莱、泰山、华山、昆仑外，在汉乐府诗中，人们头顶上的天空，也经常被想象成神异的仙境，与之相联系的常用词则有天门，以及与天门意思相通的阊阖。在今天发现的汉画像石中，“天门”这一词语作为榜题也有出现，如简阳三号石棺的画像，上方居中有“天门”二字，图像的中间则为一大门，门中间是一女子，两边则为双阙，每阙顶上有一凤鸟，相向而立[2]。此外，出土于四川巫山县东汉墓中的几件铜牌，上方居中也有“天门”字样，天门上方居中有一凤鸟，两边为双阙，门中为一端坐的仙人，双阙外侧则为各种瑞兽[3]。这些文物上的图像，颇能反映汉人心目中天门的具体形象特征，即有大门、双阙、凤鸟、仙人、瑞兽等各种存在。画像石的资料说明，以天门为代表的天上仙境，在汉人的观念中是普遍存在的。

与画像石资料相应，阊阖、天门等意象也在汉乐府诗中频繁地出现。但与图像表达受空间限制，而只能采取象征性的手法表现相比，文学作品则可以传递更加丰富的意象。汉郊祀诗中有一篇名为《天门》的歌章，较全面地体现出汉代宫廷贵族对于天上仙境的想象：

天门开，詄荡荡，穆并骋，以临飨。光夜烛，德信著，灵浸鸿，长生豫。太朱涂广，夷石为堂，饰玉梢以舞歌，体招摇若永望。星留俞，塞陨光，照紫幄，珠熉黄。幡比翅回集，贰双飞常羊。月穆穆以金波，日华耀以宣朗。假清风轧忽，激长至重觞。神裴回若留放，殣

---

① 班固：《汉书》，第1245页。

② 高文：《中国画像石棺全集》，三晋出版社，2011，第248页。

③ 赵殿增、袁曙光：《“天门考”——兼论四川汉画像石（砖）的组合与主题》，《四川文物》1990年第6期，第3~12页。

冀亲以肆章。函蒙祉福常若期，寂漻上天知厥时。泛泛滇滇从高斿，殷勤此路胪所求。佻正嘉吉弘以昌，休嘉砰隐溢四方。专精厉意逝九闳，纷云六幕浮大海。[1]

天门，顾名思义乃为天堂之门。在这扇大门打开之后，是巍巍广大的穆清世界，里面有明亮灿烂的灯烛，有装饰华丽的殿堂，有各种奇珍异宝，仙禽瑞兽，日月仿佛就在身边，伸手可及。神灵们在这里徘徊游戏，有时又到很远的地方去遨游。这个世界如此的优美迷人，它当然是汉代宫廷贵族对于祭祀对象的想象，因而带有精工华丽的色彩。

在另一篇名为《步出夏门行》的汉乐府民歌中，较为细致地体现了民间对于天上仙境的想象：

邪径过空庐，好人常独居。卒得神仙道，上与天相扶。过谒王父母，乃在太山隅。离天四五里，道逢赤松俱。揽辔为我御，将吾天上游。天上何所有，历历种白榆。桂树夹道生，青龙对伏趺。[2]

《洛阳伽蓝记序》载洛阳北面有二门，西头曰大夏门，汉曰夏门，这说明《步出夏门行》题目出自汉洛阳城北门，乃是东汉时期的民间歌谣。诗中描写天上种有成列的白榆树，大道旁边有对峙的桂树，两条青龙相对盘旋在桂树底部，透露出普通民众仙境想象中热烈活泼的俗世之美。[3]

清陈胤倩评价这首诗说：

---

① 班固：《汉书》，第 1061 ~ 1062 页。

② 黄节：《汉魏乐府风笺》，第 39 页。

③ 黄节注《陇西行》中相同文字：白榆，星名。《春秋运斗枢》曰："椒、桂合刚阳，椒、桂阳星之精所生也。"《左传》："龙见而雩。"服虔注："龙角亢也。"《春秋元命苞》曰："火离为凤凰。"按黄注似求之过深，此处乃民间歌谣，表现出民间对于天上的仙境的想象，普通民众文化水平有限，所表现的不过是些朴素的愿望而已，黄注所引的天象知识他们未必知道。又曹植《桂之树行》："桂之树，桂之树，桂生一何丽佳。扬朱华而翠叶，流芳布天涯。上有栖鸾，下有盘螭。桂之树，得道之真人咸来会讲仙。"这里的桂树下面也有盘螭，和本诗中"青龙对伏趺"一个意思，而《桂之树行》也说道："得道之真人咸来会讲仙。"桂树与蛟龙，桂树与仙境，这两点同《步出夏门行》所写完全一致，说明《步出夏门行》所表达的是当时人对于天上境界的普遍认知，并非是对于星象知识的机械敷衍。黄节：《汉魏乐府风笺》，第 37 页。

好人必有所指，邪径即狭邪，繁华地也；而寥寥空庐，独居其中，常无与侣，此高士也。何以为娱？富贵不足系念，故期以神仙也。“卒得”字妙，与《善哉行》“要道不烦”同旨，极言其易。“与天相扶”语奇。东父、西母，乃在泰山，荒唐可笑。天何可里计？乃言四五里，见极近。最荒唐语，写若最真确，故佳。[①]

按：此歌本为民间歌谣，想象朴素质朴，本不如文人作品细致典雅，故在陈氏看来有许多荒唐不确之处；此本为民间文学之常态，非如陈氏所言乃有意为之。不过从这篇作品中，我们倒可以看到民间社会对于仙境的想象。

与这篇民歌描写天上仙境风格相类的，还有曹操的《气出唱》：

仙人玉女下来遨游，骖驾六龙饮玉浆。河水尽，不东流。解愁腹，饮玉浆。奉持行，东到蓬莱山，上至天之门玉阙。下引见得入，赤松相对，四面顾望。视正焜煌。开王心正兴，其气百道至，传告无穷。闭其口但当爱气，寿万年。东到海，与天连。神仙之道，出窈入冥。常当专之，心恬澹无所偈欲，闭门坐自守，天与期气。愿得神之人，乘驾云车，骖驾白鹿，上到天之门，来赐神之药。跪受之，敬神齐。当如此，道自来。[②]

除了蓬莱、昆仑等仙境中经常出现的赤松、王乔、东王父、西王母等仙人之外。星象也是汉人仙境建构过程中的重要组成部分，此诗中“开王心正兴”，传统解释以开、王、心为星名，乃是指天上的星宿，即是一种典型的反映[③]。这种情况的出现，与人类仰望天空时，得见星辰闪耀的生活体验有非常大的关系，这使得两者非常容易被联系在一起。不仅是在汉乐府诗中，在其他文学体裁的天上仙境中，也体现出这样的特色，如张衡《思玄赋》中对于天上的描写：

---

① 黄节：《汉魏乐府风笺》，第40页。

② 黄节：《汉魏乐府风笺》，第101~102页。

③ 黄节以开指开明，为岁星，王为天王星，心为心星，参《汉魏乐府风笺》，第102页。另：如上所言，对于《步出夏门行》中的“天上何所有，历历种白榆。桂树夹道生，青龙对伏趺”数句，也有很多学者将这些意象解释成为星宿的代指，这从侧面反映了天穹与星宿间的亲密关系。

出紫宫之肃肃兮，集太微之阆阆。命王良掌策驷兮，逾高阁之锵锵。建罔车之幕幕兮，猎青林之芒芒。弯威弧之拔剌兮，射嶓冢之封狼。观壁垒于北落兮，伐河鼓之磅硠。乘天潢之泛泛兮，浮云汉之汤汤。倚招摇摄提以低佪剹流兮，察二纪五纬之绸缪遹皇。[1]

此文几乎每一句中都包含有相应的星座，紫宫、太微、王良、高阁、罔车、青林、威弧、封狼、壁垒、河鼓、天潢、云汉、招摇等诸次出现，和整个文意融而为一。这种情况和张衡曾任太史令之职，熟悉天象知识有很大的关系。普通乐府诗作者自然没有张衡这么渊博的天象知识，但他们将天空与星象联系起来，建构一个浪漫的天上宫阙的做法，则是出自共同的思维模式。

人们头顶上的天空，在殷商时期被认为是至上神“帝”居住的地方，因而富有神秘的意味。周以后，天渐渐发展出道德伦理的意味，其神秘意味较殷商时期为少。然因其高居人上，故仍时有关于它的奇异传说，如《史记·赵世家》载赵简子曾经昏迷了五天：

居二日半，简子寤。语大夫曰：“我之帝所，甚乐。与百神游于钧天，广乐九奏万舞，不类三代之乐，其声动人心。有一熊欲来援我，帝命我射之，中熊，熊死。又有一罴来，我又射之，中罴，罴死。帝甚喜，赐我二笥，皆有副。吾见儿在帝侧，帝属我一翟犬，曰：‘及而子之壮也，以赐之。’帝告我：‘晋国且世衰，七世而亡，嬴姓将大败周人于范魁之西，而亦不能有也。今余思虞舜之勋，适余将以其胄女孟姚配而七世之孙。’”[2]

赵简子梦见自己进入了天宫，上帝对他热情款待，并给他指示赵国未来的命运。这则怪诞的故事表明，在春秋时人的观念中，天为上帝居住的神秘处所。战国以后，昆仑神话兴起，其处不仅是人间仙境，甚至被认为是上帝仙宫所在，文献中对它的描写不乏浓墨重彩。相形之下，对天上仙境的表现则日益黯淡，如《离骚》中描述漫游于昆仑时花费了大量的笔

① 严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，第761页。
② 司马迁：《史记》，第2143~2144页。

墨，言及天上阊阖时则一带而过。汉代以后，五行观念普及，受政治等级意识影响，五方中中央的地位日益重要，影响所及，《大人赋》、《远游》和《思玄赋》等作品中，对位居中央的天上仙境描写，也越来越细致具体。乐府诗中的天上宫阙，不过是其体现之一。

相较于名山及海上仙境，天上仙境在汉人心目中无疑具有较高的地位，《太平经钞》辛部云：

> 天上官舍，舍神仙人；地上官舍，舍圣贤人；地下官舍，舍太阴善神善鬼；八表远近名山大川官舍，以舍天地间精神人仙未能上天者。[①]

这段叙述受人间政治思维的影响，将天上、人间、地下的居处均视之为官舍，供各类人神居住。与我们本文要讨论的主题相关的，则是天上官舍和八表远近名山大川官舍，前者对应天上仙境。后者对应山间及海上仙境。在论及八表远近名山大川官舍时，作者加了一句“以舍天地间精神人仙未能上天者”，足知在汉人观念中，涉及天上及山海仙境的层级关系时，天上实处于较高的位置[②]。

总之，汉乐府诗中的昆仑仙境源自于《山海经》，是最为古老的神话传说之一。虽然它在精英思想的理性思维下受到质疑[③]，但在汉乐府诗等文学创作中却被继承了下来。相较而言，华山和泰山的仙境构拟在先秦时期几乎是空白，它们是在名山崇拜思维主导下，受五岳祭祀影响而兴的地

---

① 王明：《太平经合校》，中华书局，1960，第698页。

② 邢义田的《东汉的方士与求仙风气——肥致碑读记》一文，引用葛洪《神仙传》卷一彭祖、白石生等人故事，试图说明相对于餐风饮露的天仙，汉代人更倾向于成为遨游山海间的地仙，但葛洪为晋人，其观念是否能代表汉人观念尚有疑问，且不论天仙、地仙的优劣，以《太平经》中的叙述来看，天上仙境高于地上是没有疑问的。另邢氏举司马相如《大人赋》所写西王母“必长生若此而不死兮，虽济万世不足以喜”，以证汉人不慕天仙亦不妥，按葛洪《抱朴子》卷二《内篇》“上士举形升虚，谓之天仙；中士游于名山，谓之地仙”的分类，西王母居于昆仑，显然属于地仙一类，《大人赋》此语本无贬抑天仙的意味。参邢义田《天下一家——皇帝、官僚与社会》，中华书局，2011，第587页。

③《史记·大宛列传》：“太史公曰：《禹本纪》言‘河出昆仑。昆仑其高二千五百余里，日月所相避隐为光明也。其上有醴泉、瑶池’。今自张骞使大夏之后也，穷河源，恶睹《本纪》所谓昆仑者乎？故言九州山川，《尚书》近之矣。至《禹本纪》、《山海经》所有怪物，余不敢言之也。”已经秉持理性的态度，对昆仑仙境的存在提出了质疑。

理观念。以蓬莱为代表的海上仙境，起于战国晚期的燕齐海上方士，自秦始皇、汉武帝作为大一统帝国的君主，惑于方士的鼓动迷信入海求仙，这种思想的影响也随之扩大，并进而及于社会各个阶层，最终在汉代的乐府诗中体现出来。与昆仑山代表的西北高原文明相比，蓬莱仙境代表的是东方滨海文明，汉乐府诗中二者的同时出现，体现了大一统帝国范围内两种文明的交汇与融合[1]。汉人乐府中的仙境，大致呈现出蓬莱、泰山、天宫、华山、昆仑这样东西走向的脉络，实际上是战国秦汉以来地理观念上东西对立的一种体现。至于汉乐府中的天宫仙境想象，则是在蓬莱与昆仑东西二元划分的仙境之外，重新设想出来的一个处所，这个地方不仅位居人们的头顶之上，而且在层级上也高于昆仑与蓬莱代表的山海仙境，是汉人东西二方分立之外，中央意识确立的一种反映[2]。通过对汉乐府诗中的仙境观念进行考察，我们可以看出，在汉人的仙境观念中，既有如昆仑神话那样对传统资源的继承，也有如蓬莱神话那样对新兴资源的发扬，更有如泰山、华山、天宫那样对当下文化资源的创建。对于面临区域政治、文化隔阂的秦汉大一统帝国来说，乐府神仙诗作为音乐文学的一种，通过歌舞表演、文字阅读等多样化传播手段，将这些反映了不同社会文化背景的地理观念反复申说，使之渐渐成为社会文化中的共识，作为汉帝国精神资源的一部分，有力地促进了文化共同体的形成，体现出文学经典作品在社会文化构建中的作用。

---

① 顾颉刚的《〈庄子〉和〈楚辞〉中昆仑与蓬莱两个神话系统的融合》所论虽是先秦时期，可作为我们理解汉代两种仙境存在意义的参考，顾文载《中华文史论丛》1979 年第 2 辑（总第 10 辑）。

② 姜生研究马王堆墓出土帛画，认为画中反映的内容为死者赴蓬莱受神药，受道书，饮玉浆，登昆仑，上九天，变形而仙的整个过程，进而认为汉人观念中人死后经历蓬莱、昆仑、九天是三个逐步递升的过程。其所论与本文相关但有别，一则马王堆帛画反映的为汉初时人之观念，无法涵盖西汉中期以后人之认识；二则其反映的是人死后尸解升仙的过程，与乐府神仙诗反映的长生不老观念也不一致。曹操诗《秋胡行》其二："愿登泰华山，神人共远游。经历昆仑山，到蓬莱。飘遥八极，与神人俱。思得神药，万岁为期。"即是先至昆仑，后到蓬莱，并不遵循姜氏所言先蓬莱后昆仑之次序。姜氏所论参氏著《汉帝国的遗产：汉鬼考》，科学出版社，2016，第 308~340 页。

从模仿的角度看李白的乐府诗创作

王立增（徐州，江苏师范大学文学院，221116）

摘　要： 李白乐府诗创作中模仿因袭的现象较为严重。若从模仿的角度来观照李白的乐府诗，可以发现：在取法对象上，李白多选古辞、始辞和鲍照辞；对前人乐府诗的题材，李白或袭用，或从立意上有所提升，或以己意写之；对前人乐府诗的篇章结构，李白多是有意仿照；对前人乐府诗中的语言，李白或直接套用，或加以点化，或袭其意而改换他词。之所以如此，是因为李白想借此提高文学创作能力，同时也是他昭示才华、挑战自我的表现，当然还有受客观条件的局限，因乐谱散佚不得已而为之。

关键词： 李白　乐府诗　模仿

作者简介： 王立增，男，1975 年生，甘肃天水人。现为江苏师范大学文学院教授。

李白乐府诗因多拟写旧题，常常受人诟病。元代吴莱《与黄明远第三书论乐府杂说》云："太白有乐府，又必摹拟古人已成之辞。"[①] 明代李东阳《拟古乐府引》云："唐李太白才调虽高，而题与义多仍其旧。"[②] 清代胡寿之《东目馆诗见》卷二云："拟古仍古题，依样葫芦，令人蜡视，虽太白亦然。"[③] 如果我们撇开因拟写旧题乐府而有蹈袭重复之嫌的价值判断，这些批评者倒是指出了一个事实，那就是李白乐府诗创作中模仿因袭的现象较为严重，这与自创新题乐府的杜甫形成了鲜明对比。但是，在中

---

① 吴莱：《渊颖集》第 7 卷，见文渊阁《四库全书》第 1209 册，上海古籍出版社，1987，第 117 页。

② 李东阳：《怀麓堂诗稿》第 1 卷，见《怀麓堂全集》，清刻本。

③ 胡寿之：《东目馆诗见》，清道光二十二年刻本。

古时期，模仿也是一种重要的写作方式，“意味着用较高的修辞等级重写原作”[1]，一定程度上促进了文学表现技艺的发展。倘若从模仿的角度去探究李白的乐府诗，必将会得出一些不同以往的认识。

关于这一问题，明代胡震亨曾有所提及[2]。20世纪40年代，唐钺发表《李太白模仿前人》一文[3]，虽是专题论述却十分简略，许多问题并没有展开。后来詹锳编撰《李白乐府诗探源》[4]，详细列出了李白乐府诗的源头出处，为进一步研究提供了资料便利。20世纪90年代以来，出现的较具代表性的论文有傅如一的《李白乐府论》[5]、魏晓虹的《李白乐府论》[6]、葛晓音的《李白乐府的复与变》[7]、赵立新的《李白古题乐府诗创作演进轨迹》[8]、钱志熙的《论李白乐府诗的创作思想、体制与方法》[9] 等。这些文章论述的重点都在于李白对旧题乐府诗的发展及创新，而对李白乐府诗中的模仿问题仍关注不够。有鉴于此，本文专门从模仿的角度对李白的乐府诗创作进行探讨，不妥之处，请专家指正。

一 模仿对象分析

李白创作乐府诗的模仿对象，清人冯班在《钝吟杂录·论乐府与钱颐仲》中说：“太白多效三祖及鲍明远。”[10] 此论诚然，但嫌笼统。詹锳在《李白乐府诗探源》一文中曾列出李白每一首乐府的所拟对象，比照原辞，大体上不差。现依据詹文，将李白乐府诗中的模仿对象分析如下。

1. 在存有古辞的乐府诗题中，李白首选古辞进行模仿。如其《天马

---

① 宇文所安：《中国早期古典诗歌的生成》，胡秋蕾等译，三联书店，2012，第312页。

② 胡震亨《李诗通》在《江夏行》篇下注云：“凡太白乐府，皆非泛然独造，必参观本曲之词与所借用之曲之词，始知其源流之自，点化夺换之妙。”见胡震亨《唐音统签》第154卷，《四库全书存目丛书补编》第82册，齐鲁书社，2001，第52页。

③ 唐钺：《李太白模仿前人》，《东方杂志》1943年第39卷第1期。

④ 见詹锳《李白诗论丛》，人民文学出版社，1984，第76~104页。

⑤ 傅如一：《李白乐府论》，《文学遗产》1994年第1期，第25~33页。

⑥ 魏晓虹：《李白乐府论》，《山西大学学报》1994年第2期，第57~62页。

⑦ 葛晓音：《李白乐府的复与变》，《文学评论》1995年第2期，第3~10页。

⑧ 赵立新：《李白古题乐府诗创作演进轨迹》，《零陵师范高等专科学校学报》2000年第1期，第50~55页。

⑨ 钱志熙：《论李白乐府诗的创作思想、体制与方法》，《文学遗产》2012年第3期，第46~58页。

⑩ 冯班：《钝吟杂录》，见王夫之等《清诗话》，上海古籍出版社，1963，第40页。

歌》《战城南》《君马黄》《公无渡河》《陌上桑》《日出入行》《长歌行》《相逢行》《枯鱼过河泣》《箜篌谣》《独漉篇》《杨叛儿》《子夜四时歌》等都是拟古辞。《来日大难》虽是李白自命新题，实乃衍《善哉行》古辞而成，亦应属拟古辞。

2. 在不存古辞的情况下，多拟始辞（即该题目的第一首文人作品）。如《白马篇》拟曹植辞，《秦女休行》拟左延年辞，《梁甫吟》拟诸葛亮辞，《门有车马客行》和《鞠歌行》拟陆机辞，《阳春歌》拟吴迈远辞，《设辟邪伎鼓吹雉子班曲辞》拟何承天辞，《估客行》拟齐武帝辞，《鼓吹入朝曲》《玉阶怨》《邯郸才人嫁为厮养卒妇》均拟谢朓辞，《上云乐》拟周舍辞，《千里思》拟魏祖叔辞，《高句丽》拟王褒辞，《中山孺子妾歌》《临江王节士歌》拟陆厥辞，《白鼻䯀》拟北魏温子升辞。有些题目虽然在李白手里有所变动，但他仍以原题始辞为模仿对象，如魏武帝的《苦寒行》，李白改为《北上行》，在拟写过程中仍模仿魏武帝之《苦寒行》。类似的还有：《东海有勇妇》拟曹植《精微篇》，《飞龙吟》拟曹植《飞龙篇》，《侠客行》拟张华《游侠篇》等。

3. 李白模仿鲍照辞较多。比如，他的《东武吟》《白纻曲》《出自蓟北门行》《君子有所思行》《北风行》《春日行》《古朗月行》《前有樽酒行》《结客少年场行》《鸣雁行》《空城雀》《行路难》《夜坐吟》等诗均拟鲍照辞。此外，李白《将进酒》拟鲍照的《行路难》“君不见河边草”一首，《蜀道难》拟鲍照的《行路难》，《凤台曲》《凤凰曲》均拟鲍照的《萧史曲》，《前有樽酒行》也是拟鲍照辞。胡震亨《李诗通》注云：“晋傅玄有作，白用其题，而调非拟玄，旧注以为颇似学鲍照，良是。”[1]

4. 李白较少模仿齐梁文人辞。在齐梁以前已有拟辞的题目，李白很少以齐梁文人辞为模仿对象，破例的仅有《怨歌行》（拟梁简文辞）、《乌夜啼》（拟庾信辞）等为数不多的几首。当然，一部分题目如横吹曲本来就是齐梁文人率先拟写的，依上述第2条“不存古辞时拟始辞”的做法，李白只好采用齐梁体来拟写，如《上之回》《折杨柳》《关山月》《洛阳陌》《紫骝马》等便是如此。

从以上分析可以看出来，李白在选择模仿对象时有一定的标准：

① 胡震亨：《李诗通》，见《唐音统签》，《四库全书存目丛书补编》第82册，齐鲁书社，2001，第46页。

尽可能选择该题目最早的作品。之所以这样选，是因为最早的作品往往是该曲调的原始歌辞：从内容上来看，代表了该题初起时的本意；从形式上来看，代表了最适合配乐的形态。李白又多选鲍照辞为模仿对象，是因为鲍照代表了李白之前文人拟写乐府诗的最高成就，再加上两人经历相似——都才高志远却遭遇坎坷，又有着相同的艺术追求，所以李白会以鲍照辞为取法对象。

二 对前人乐府诗题材的承袭

初盛唐时期，由于一些诗人在拟写乐府诗的过程中背离了传统题意，便出现了吴兢的《乐府古题要解》、刘餗的《乐府解题》、郗昂的《乐府古今题解》[①] 等一大批乐府解题类著作，其目的是“令后生”以“取正”[②]，为人们写作乐府诗提供题材范式。李白曾给韦渠牟传授过“古乐府之学”[③]，想来他必定熟知每一个乐府题目的题材意旨，所以他在拟写过程中，能够“或用其本意，或翻案另出新意，合而若离，离而实合，曲尽拟古之妙”[④]。

大体来看，李白对前代乐府诗题材的承袭，主要有以下几种情况。

1. 完全袭用前人乐府诗的题材意旨。如李白《从军行》，沿袭前人抒写边戍征战题材的传统，没有多少变化。其《杨叛儿》一诗，只不过是对古辞之意进行解说，正如《升庵诗话笺证》卷七云：“其《杨叛儿》一篇（指李白辞），即‘暂出白门前’之郑笺也。因其括用，而古乐府之意益显。”[⑤] 他的《乌夜啼》诗，完全是在发挥庾信辞中的“织锦秦川窦氏妻”一句，借以敷衍成篇。李白拟写的《侠客行》《侠客篇》《结客少年场行》《少年行》《少年子》等一批任侠类乐府诗，题材意旨与曹植《白马篇》、张华《游侠篇》和《博陵王宫侠曲》、鲍照《结客少年场行》等一脉相承。他在担任供奉翰林期间所写的应制乐府诗，如《上云乐》《春日行》等亦多为沿袭旧题之作。此外，其《天马歌》《鼓吹入朝曲》《折杨柳》

---

① 《新唐书·艺文志》录郗昂《乐府古今解题》三卷，下注“一作王昌龄”；但郭茂倩《乐府诗集》卷四十五明言是“郗昂《乐府解题》”。

② 吴兢：《乐府古题要解》，见丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局，1983，第24页。

③ 权德舆：《右谏议大夫韦君集序》，见董诰等《全唐文》，中华书局，1983，第5000页。

④ 胡震亨：《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981，第87页。

⑤ 杨慎著，王仲镛笺证《升庵诗话笺证》第7卷，上海古籍出版社，1987，第212页。

《设辟邪伎鼓吹雉子班曲辞》《白鼻䯄》《长歌行》《来日大难》《白纻辞》《中山孺子妾歌》等乐府诗也基本上是袭用前人作品的题材意旨。

2. 虽然袭用前人乐府诗的题材，却对题旨立意有所提升。如《相逢行》古辞写路上相逢，向对方夸耀富贵，立意颇俗。李白辞云："相逢红尘内，高揖黄金鞭。万户垂杨里，君家阿那边?"[①] 虽袭用古辞题材，亦写路上相逢，但省去了夸耀之事，亲切自然，提升了古辞立意。《独漉篇》古辞言为父报仇，纯是一己之私利，李白则言为国雪耻，立意高远。《君马黄》古辞意旨隐晦，大体是言美人背情离去，李白辞则言朋友应相互帮助，不可坐视不管，"相知在急难，独好亦何益"[②]。《上之回》古辞写天子巡视游幸，李白却写帝王在游幸过程中只求逸乐而不能礼贤下士，具有讽谏之意。《日出入行》，胡震亨《李诗通》注云："汉郊祀歌《日出入》，言日出入无穷，人命独短，愿乘六龙，仙而升天。太白反其意，言人安能如日月不息，不当违天矫诬，贵放心自然，与溟涬同科也。"[③] 李白乐府诗中，像这样提升原来旧题立意的作品还有《紫骝马》《丁督护歌》《结袜子》《千里思》《夜坐吟》等。

3. 以乐府诗传统的题材题旨为切入点，借以寄托自己的身世之感或表达对社会的看法。方世举《兰丛诗话》谓："李太白虽用其题，已自用意。"[④] 指的正是这部分乐府诗。比如，天宝三载（744）李白受谗离京时，他有意选择一些相关的乐府题目进行拟写，反映他心中的痛苦与不平。如《怨歌行》，梁简文辞"自言姝艳，以谗见毁"[⑤]，李白借此题含蓄地表达了被唐玄宗遗弃的悲伤；《鞠歌行》一题，陆机辞言"虽奇宝名器，不遇知己，终不见重"，李白辞"始伤士之遭谗废弃，中羡昔贤之遇合有时，末则叹今人不能如古人之识士，亦聊以自况云尔"[⑥]；《东武吟》，李白取鲍

---

① 詹锳：《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996，第563页。

② 参阮阅《诗话总龟》卷七《评论门》引刘次庄《乐府集》云："《君马黄》古词云：'君马黄，臣马苍，二马同逐臣马良。'终言'美人归以南，归以北，驾车驰马令我伤。'李白拟之，遂有'君马黄，我马白，马色虽不同，人心本无隔。'其末云：'相知在急难，独好亦何益?'自能驰骋，不与古人同圈模，非远非近，此可谓善学诗者欤!"

③ 胡震亨：《李诗通》，见《唐音统签》，《四库全书存目丛书补编》第82册，齐鲁书社，2001，第42页。

④ 方世举：《兰丛诗话》，见郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第773页。

⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第610页。

⑥ 萧士赟语，见王琦注《李太白全集》，中华书局，1977，第234页。

照辞中“时事一朝异”与沈约辞中“逝辞金门宠”之意，是他对朝廷失望以后辞别同僚所作，此诗在诸本中题目下均注有：“一作出金门后书怀留别翰林诸公”。其他写于这一时期的《于阗采花》《空城雀》《行路难》《邯郸才人嫁为厮养卒妇》等都是如此。

李白还有一些乐府诗借传统题材来反映社会内容。如其《公无渡河》取该题本事中轻举冒进之意告诫玄宗防患于未然，《行行且游猎篇》借该题写游侠之事而抒发他于天宝十一载（752）在幽州目睹边城儿游猎的感慨。《豫章行》古辞言豫章白杨被砍伐后造成的根枝离别之苦，李白写安史之乱中征兵之苦，明代朱谏《李诗选注》云：“时起吴兵征安史，豫章有调发之苦，故李白作《豫章行》以记其事。”[①]《上留田行》古辞谓上留田之地“有父母死而不字其弟者，邻人作歌以风之”，李白此辞乃至德二载（757）永王李璘被肃宗部将所杀后有感于兄弟不容，衍旧题以悲其事[②]。

4. 有些乐府诗是李白借用其他题目的传统题材进行了改写。如《子夜吴歌》第一首“秦地罗敷女，采桑绿水边。素手青条上，红妆白日鲜。蚕饥妾欲去，五马莫留连”，用《陌上桑》之题材。《对酒》，取《短歌行》的题意，胡震亨《李诗通》注云：“魏武帝本辞叙王者太平事。白辞言人命不长，对酒宜早为乐，又似用《短歌行》‘对酒当歌’为题者。”[③]而李白的《陌上桑》，奚禄诒云：“此合古罗敷、秋胡二篇以为词。”[④]

上述4种情况中，基本上都是对乐府诗原有题材的承袭，第3种情况似乎改变较大，但依然未脱离乐府旧题的题材框架。这表明李白恪守乐府诗的题材意旨传统，模仿并继承前人，与那种自创新题新意的新乐府决然不同。

三　对前人乐府诗篇章体制的模仿

乔亿在《剑溪说诗》中引沈归愚语：“李太白所拟，篇幅之短长，音

---

① 转引自詹锳《李白全集校注汇释集评》，第884页。

② 参宋长白《柳亭诗话》云：“乐府《上留田》云：‘里中有啼儿，似类亲父子。回车问啼儿，慷慨不可止。’《古今注》云：‘地名也。其地有父母死而不字其弟者，邻人作歌以风之。’太白赋此题曰：‘昔之弟死兄不葬，他人于此举铭旌。’与注有别。平原、康乐为伤时感逝，简文为田家相劳之词。”

③ 胡震亨：《李诗通》，见《唐音统签》，《四库全书存目丛书补编》第82册，齐鲁书社，2001，第33页。

④ 转引自詹锳《李白全集校注汇释集评》，第828页。

节之高下，无一与古人合者。"[1] 意谓李白乐府诗在篇章体制方面与古人多不同。此说不确，过于绝对化。细读李白的乐府诗就会发现，他的一部分作品在篇章体制方面完全仿照前人之辞。比如，《来日大难》拟古辞《善哉行》，都是四言二十四句，句法及篇章十分相似。《善哉行》古辞为：

来日大难，口燥唇干。今日相乐，皆当喜欢。（一解）经历名山，芝草翻翻。仙人王乔，奉药一丸。（二解）自惜袖短，内手知寒。惭无灵辄，以报赵宣。（三解）月没参横，北斗阑干。亲交在门，饥不及餐。（四解）欢日尚少，戚日苦多。以何忘忧，弹筝酒歌。（五解）淮南八公，要道不烦。参驾六龙，游戏云端。（六解）[2]

古辞为六解，每解四句，每句四言。李白所拟《来日大难》云：

来日一身，携粮负薪。道长食尽，苦口焦唇。//今日醉饱，乐过千春。仙人相存，诱我远学。//海陵三山，陆憩五岳。乘龙上三天，飞目瞻两角。//授以神药，金丹满握。蟪蛄蒙恩，深愧短促。//思填东海，强衔一木。道重天地，轩师广成。//蝉翼九五，以求长生。下士大笑，如苍蝇声。[3]

其中"乘龙上三天，飞目瞻两角"两句在李白诗的许多版本中均作"乘龙天飞，目瞻两角"，那么便是一首整齐的四言诗。如果我们把李白诗以四句分开，则亦为六解，其中的许多诗句如"来日一身""苦口焦唇""今日醉饱""海陵三山""授以神药"等明显袭自于古辞，故有明人批曰："步骤古辞。"[4] 再如，《玉阶怨》一题，谢朓辞五言四句，李白也拟为五言四句；《独漉篇》一题，晋辞六解，换解即换意，李白拟为六韵，

① 乔亿：《剑溪说诗》，见郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第1074页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，第535~536页。

③ 詹锳：《李白全集校注汇释集评》，第715~718页。

④ 转引自詹锳《李白全集校注汇释集评》，第719页。

换韵便换意；《塞下曲六首》一题，萧士赟注云："此六诗，《从军乐》之体也。"[①]

在章法结构的安排上，李白的有些拟辞与前人作品颇为相似。如《估客乐》，释宝月辞为："有信数寄书，无信心相忆。莫作瓶落井，一去无消息。"[②] 李白辞为："海客乘天风，将船远行役。譬如云中鸟，一去无踪迹。"[③] 同是五言四句，后二句都用比喻，第四句几乎相同。《鞠歌行》一题，陆机辞中大量运用典故，以典故绾结情感脉络，李白亦是如此，一连采用卞和献和氏璧、管仲荐宁戚、秦穆公以羊皮赎回百里奚、吕望遇周文王、卫灵公见孔子等诸多典实。《子夜吴歌》原本四句，李白却拟为六句，胡震亨《李诗通》解释说，"当时歌此者亦自有送声和变头，则古辞未可拘矣"[④]。也就是说，李白此辞很可能是拟写原来的和声与歌辞而成。清代田同之不理解这一点，竟谓此诗"删去末二句作绝句，更觉浑含无尽"[⑤]。汉魏乐府诗结尾用训戒式语言[⑥]，李白也多采用这种方法，如《妾薄命》末尾以"以色事他人，能得几时好"作结，《陌上桑》末尾以"托心自有处，但怪傍人愚。徒令白日暮，高驾空踟蹰"作结。《长相思》一题，徐陵、江总辞都以"长相思"为开首发端，李白的《长相思》也是如此。乐府歌辞中多顶真手法，李白亦多仿之，如《阳春歌》中的"披香殿前花始红，流芳发色绣户中。绣户中，相经过，飞燕皇后轻身舞，紫宫夫人绝世歌"[⑦]。

有些乐府题目在初唐时为律诗，至李白手里则反律为古。葛晓音指出，"李白改律为古的题且最多。除了极少数的几题外，大部分由新体变成律体的古题都被李白改成了五古、杂言和七古"[⑧]。葛先生又在《盛唐清乐的衰落和古乐府的兴盛》一文中指出李白反律为古的题目有《上之回》

---

① 其中有一首不同，本是《独不见》诗，见詹锳著《李白诗文系年·李白乐府集说》，人民文学出版社，1984，第171页。

② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第1480页。

③ 詹锳：《李白全集校注汇释集评》，第947页。

④ 胡震亨：《李诗通》，见《唐音统签》，《四库全书存目丛书补编》第82册，齐鲁书社，2001，第32页。

⑤ 田同之：《西圃诗说》，见郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第760页。

⑥ 葛晓音：《李白乐府的复与变》，《文学评论》1995年第2期，第7页。

⑦ 詹锳：《李白全集校注汇释集评》，第514~515页。

⑧ 葛晓音：《李白乐府的复与变》，第5页。

《战城南》《有所思》《出塞》《折杨柳》《关山月》《长安道》《江南》《王昭君》《铜雀妓》《从军行》《蜀道难》《胡无人行》《采莲曲》《妾薄命》《独不见》等①。李白之所以这样做，其实是为了从形式上更好地模仿古人之辞，因为这些乐府诗题目都是在律诗成熟以前产生的，它们最初的歌辞形式都是古体诗。

一般而言，在诗歌的演进过程中，形式更富于稳定性。况且，乐府诗的形式由音乐曲调孕育而出，承载着部分“歌”的信息。虽然乐府诗在唐代已大多不再入乐演唱了，但其作为“拟歌辞”的身份，一方面表明了对前代歌辞的继承，另一方面也时时显露出对入乐的“渴望”——唐代乐府诗中常常会出现“俾善歌者扬之”“愿播内乐府”等之类的诗句便可说明这一点，日本学者松浦友久将其称之为“对乐曲的联想”②。李白乐府诗对前人歌辞形式的模仿，既是复古与仿古的结果，亦有渴望入乐传唱以博取声名的需求。

四　语言的袭用

李白乐府诗的语言，多数情况下是套用或点化前人拟辞而来。詹锳在《李白乐府诗探源》一文中，条分缕析，逐诗逐句地分析了李白乐府诗的语词因袭情况。从詹文的分析来看，李白有些乐府诗直接袭用前人原句，如其《妾薄命》中的“各自东西流”袭自鲍照《行路难》中的“各自东西南北流”，《白马篇》中的“荒径隐蓬蒿”则出自谢朓的《和沈祭酒行园诗》。《升庵诗话笺证》卷七云：“‘望胡地，何险侧。断胡头，脯胡臆。’此古词，虽不全，然李太白作《胡无人》，尾句全效。”③ 当然，这种直接袭用的情况并不多见。而在李白乐府诗中，将前人辞句略作变动后化为己用的例子却比比皆是，如李白《陌上桑》中“采桑向城隅”出自古辞中“采桑城南隅”；《长歌行》中“功名不早著，竹帛将何宣”出自陆机《长歌行》中“但恨功名薄，竹帛无所宣”；《枯鱼过河泣》中“作书报鲸鲵”出自古辞“作书与鲂鲔”，“万乘慎出入”出自古辞“相教慎出入”。

---

① 葛晓音：《盛唐清乐的衰落和古乐府的兴盛》，《社会科学战线》1994年第4期，第217页。

② 松浦友久：《中国诗歌原理》，孙昌武、郑天刚译，辽宁教育出版社，1990，第274页。

③ 杨慎著，王仲镛笺证《升庵诗话笺证》第7卷，第213页。

又如，李白《上之回》中有“前军细柳北，后骑甘泉东”，王琦注云：“梁简文帝《上之回》云‘前旆拂回中，后车隅桂宫’，太白盖用其句法。”[1] 李白袭用梁简文帝诗的句法，只是将骑乘工具和具体地点略作改动而已。

有时李白会把前人之辞的两句合为一句，如陆琼《关山月》中有“边城与明月，俱在关山头”，李白合并为“明月出天山”（《关山月》）；清商曲《前溪曲》中有“黄葛结蒙笼，生在洛溪边”，李白合并为“黄葛生洛溪”（《黄葛篇》）；北齐童谣《杨叛儿》中有“欢作沉水香，侬作博山炉”，李白合并为“博山炉中沉香火”（《杨叛儿》）；袁淑《白马篇》中有“长安五陵间”，沈约《白马篇》中有“白马紫金鞍”，李白合并为“金鞍五陵豪”（《白马篇》）；杨素《出塞》中有“横行万里外”，虞世基《出塞》中有“候骑阴山归”，李白合并为“横行阴山侧”（《塞上曲》）；诸葛亮《梁甫吟》中有“力能排南山，文能绝地纪。一朝被谗言，二桃杀三士”，李白合并为“力排南山三壮士，齐相杀之费二桃”（《梁甫吟》）等。刘勰《文心雕龙·镕裁》中说：“引而伸之，则两句敷为一章……思赡者善敷，才核者善删。”[2] 从以上例子中可以看出，李白正是善于镕裁前人乐府诗句的高手。

李白还常常是袭用古辞之意而改换他辞。如范晞文《对床夜语》卷三云：“李太白《北上行》，即古之《苦寒行》也。……太白词有云：‘磴道盘且峻，巉岩凌穹苍。马足蹶侧石，车轮摧高岗。’又：‘杀气毒剑戟，严风裂衣裳。’此正古词‘羊肠坂诘屈，车轮为之摧。树木何萧瑟，北风声正悲’。太白又有‘奔鲸夹黄河，凿齿屯洛阳。猛虎又掉尾，磨牙皓秋霜。’亦古词‘熊罴对我蹲，虎豹夹路啼’。又：‘汲水涧谷阻，采薪陇坂长。草木不可餐，饥饮零露浆。’是亦古词‘行行日已远，人马同时饥。担囊行取薪，斧冰持作糜’。特词语小异耳。”[3] 又，《升庵诗话笺证》卷七“太白用古乐府”条云：“古乐府：‘朝见黄牛，暮见黄牛，三朝三暮，黄牛如故。’李白则云：‘三朝见黄牛，三暮行太迟，三朝又三暮，不觉鬓成丝。’古乐府云：‘春风复多情，吹我罗裳开。’李反其意云：‘春风复无

---

① 王琦注《李太白集注》，第261页。
② 刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，人民文学出版社，1958，第543页。
③ 范晞文：《对床夜语》，《丛书集成初编》本第2573册，中华书局，1985，第17页。

情，吹我梦魂散。’”[1] 这样的例子还有很多，如李白《空城雀》中的“常恐鸟鸢逐”出自鲍照辞中的“高飞畏鸱鸢”，“天命有定端”出自鲍照辞中的“赋命有厚薄”等。

事实上，乐府诗具有稳定的题材意旨，而表述这些题材意旨的语言虽不是唯一的，但经过文人反复拟写后会形成一定的程式与“套语”，促使某个乐府诗题的语言表述成为一个封闭系统，遂出现了卢照邻所说的“共体千篇”[2] 的现象。后人在拟写时，很难跳出这一窠臼——有时更可能是作者不愿意跳出来，在这个封闭系统中对前人的文本语词进行重组，从而获得一种超越古人的愉悦感。魏晋六朝时期的拟古诗就是这样，李白创作乐府诗恐怕亦是如此吧！

五　原因分析

李白本是天才型诗人，殷璠《河岳英灵集》谓其“志不拘检……故其为文章，率皆纵逸”[3]，黄庭坚《题李白诗草后》谓李白诗“无首无尾，不主故常”[4]。那他为什么会在乐府诗的创作中一反常态，多采用模仿之法呢？后世研究者进行过一些探讨，如钱志熙认为是对“初唐以来复古诗学的深化”及“‘乐流’的回复”[5]。笔者以为，其中原因有三点。

第一，李白在文学创作中有模仿前人作品的喜好。他自己在《赠张相镐二首》中说“十五观奇书，作赋凌相如”[6]。据段成式《酉阳杂俎》卷十二记载，“李白前后三拟《文选》，不如意，辄焚之，惟留《恨》《别》赋”[7]。李白早年身居蜀中，可能受到学习条件限制，主要以模仿司马相如赋、《文选》等前人作品为主，因而其诗未脱汉魏六朝习气。杜甫《与李

① 杨慎著，王仲镛笺证《升庵诗话笺证》第7卷，第212页。

② 卢照邻：《乐府杂诗序》，见李云逸校注《卢照邻集校注》第6卷，中华书局，1998，第351页。

③ 殷璠：《河岳英灵集》，见傅璇琮主编《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第120页。

④ 刘琳等点校《黄庭坚全集》，四川大学出版社，2001，第656页。

⑤ 钱志熙：《论李白乐府诗的创作思想、体制与方法》，《文学遗产》2012年第3期，第46页。

⑥ 詹锳：《李白全集校注汇释集评》，第1617页。

⑦ 段成式：《酉阳杂俎》，《丛书集成初编》本第277册，中华书局，1985，第93页。

十二白同寻范十隐居》中就说“李侯有佳句，往往似阴铿”[①]，《春日忆李白》中谓“白也诗无敌，飘然思不群。清新庾开府，俊逸鲍参军”[②]，显然是指李白诗仍带有鲍照、阴铿、庾信等人的风格。换言之，李白依然醉心并留恋于汉魏六朝的诗学实践体系。乐府作为汉魏六朝诗歌的大宗，自然也是李白学习和模仿的重点。长期以来，人们一提到模仿，多加以蔑视，诬之为“蹈袭”“重复”等。事实上，模仿是人类继承优秀文化遗产、进行再创造的必要手段。在文学创作中，后人通过模仿前人作品，可以掌握表现技巧，从而达到提高自身的目的。胡适在《白话文学史》中讲到王维青年时期多写乐府诗时说：“这可见他少年时多作乐府歌辞；晚年他的技术更进，见解渐深，故他的成就不限于乐府歌曲。”胡氏由此进一步论述道：“唐人的诗多从乐府歌词入手，后来技术日进，工具渐熟，个人的天才与个人的理解渐渐容易表现出来，诗的范围方才扩大，诗的内容也就更丰富，更多方了。故乐府诗歌是唐诗的一个大关键：诗体的解放多从这里来，技术的训练也多从这里来。”[③] 李白深知其中三昧，所以他用模仿之法大量拟写旧题乐府诗，以此来锻炼其创作能力，使他在诗歌创作中取得了很高的艺术成就（比如，李白的绝句、歌行就明显受到乐府诗表现手法的影响）。《升庵诗话笺证》卷七云：“古人谓李诗出自乐府古选，信矣。”[④]此论诚是。

第二，模仿旧题乐府诗是“戴着脚镣跳舞”，它受模拟对象的限制，不可能让诗人天马行空式地驰骋才华，但又不排斥差异性和创造性的存在，因此，是一种极难的创作。张谦宜《絸斋诗谈》卷二就说过，“拟乐府甚难，须令音调节奏用古人之遗法，情事委曲写自己之悃愫，方妙”[⑤]。李白自恃才华，对“古题无一弗拟”，是唐代创作旧题乐府诗最多的诗人。这正是诗人挑战自我的表现——他想通过创作这种束缚性极强的诗体，角逐诗坛，超越古人，试图来向世人昭示其才华。我们依据今人对李白乐府诗的编年，会发现李白写于天宝三载以前的乐府诗，多是为模仿而模仿，

① 杜甫著，仇兆鳌注《杜诗详注》，中华书局，1979，第45页。

② 杜甫著，仇兆鳌注《杜诗详注》，第52页。

③ 胡适：《白话文学史》，上海古籍出版社，1999，第168页。

④ 杨慎著，王仲镛笺证《升庵诗话》第7卷，第212页。

⑤ 张谦宜：《絸斋诗谈》，见郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第802页。

不出前人藩篱，几乎看不到诗人的天纵之才。这说明李白此时对乐府诗的模仿还未成熟。天宝三载以后，李白的乐府诗创作渐入佳境，人们经常赞颂的一些名篇几乎都出现在这一阶段，而这些作品正如上面张谦所说，是“以古人遗法”写“自己之悃愫”，所以取得了很高成就，表明李白在乐府诗创作中挑战自我的成功。在这一过程中，李白使那些原本质朴粗糙或华艳低俗的乐府诗得到了改造，意境更为圆融，蕴涵更为丰富，语言更加凝练，人物形象更加鲜明。总而言之，从本体上使乐府诗文人化，大大提升了乐府诗体的品质。

第三，汉魏时期，乐府诗的曲调尚存，人们创作乐府诗时可以“依调填词”，而从南朝刘宋以后，曲调渐失，人们再来拟写乐府诗时无调可依，于是齐梁前后出现了“赋写题意”的写法，抛弃了旧篇章及旧的题材和主题，采用专就古题曲名的题面之意来描写。如《雉朝飞操》古辞本写犊沐子无妻伤悲事，梁简文帝拟辞“但咏雉而已”[①]；《将进酒》古辞言饮酒放歌，梁昭明太子辞叙游乐饮酒事等。这种写法虽然更大地发挥了作者的创造性，但使乐府诗的传统难以维系，于是招致唐人吴兢在《乐府古题要解》中予以批评。显然，“赋写题意”之法是失败的。在这样的背景下，唐人便采取模仿前人歌辞的办法，正如罗根泽在《乐府文学史》所言：“乐府在汉魏虽有曲谱，而至唐代则久已亡佚，故唐人为乐府，不过效法歌词，并不能依照乐府曲调。”[②] 前人的歌辞文本负载着乐府诗题的本事缘起、题材意旨、情感取向及音乐信息等，是一个集聚前人经验并可资参照的模本，适合后人学习和袭用。因此，李白在创作乐府诗的过程中采用模仿手法，也是受客观条件的局限，不得已而为之。

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第 835 页。

② 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996，第 190 页。

粲粲元道州：论元结与中唐的乐府创作

吕家慧（香港，香港树仁大学中文系）

摘　要： 中唐白居易明确以杜甫的歌行作为新乐府的前驱，然杜甫对于元结“比兴体制”的称美为研究中唐乐府提供一条理论线索。考察元结的生平与著作，可以发现他直接否认《诗经》以后的“风雅”传统，并扭转初盛唐乐府往“雅颂”靠拢的倾向，而突出诗教“刺上”的一面。同时，元结以道州刺史的身份创作《春陵行》，开启了“良二千石”的观察视角。有别于唐前期排斥外官的基本立场，地方官的视角也对中唐乐府的主题产生影响。元结《箧中集》为当时有道德而无位者发声，此一主题也为中唐乐府所发展，深化乐府“观风”的理想，并隐含对时政的不满。《箧中集》所体现的奇险诗风亦体现在中唐乐府的立意和构思上。

关键词： 元结　中唐　乐府　《箧中集》

作者简介： 吕家慧，女，台湾台中人，文学博士。现为香港树仁大学中文系助理教授。

文学史一般承认盛中唐之际，元结的诗教理论以及创作实践对中唐乐府的影响。元结是中唐以前乐府创作用力较多的诗人，杜甫盛赞《春陵行》具“比兴体制”，其内涵及对中唐新乐府的意义，已由学者所揭示。[①] 然而元结所创作的《春陵行》，实际上是以地方官的视角观察时事。政治

---

① 见邓芳《元结乐府的“比兴体制”及其对新乐府的意义：从〈春陵行〉及相关政论文谈起》，《乐府学》第五辑，2009。

身份的转变影响乐府歌行的主题以及表现方式，这也对中唐乐府产生影响，此点较少人论及。本文即欲围绕元结的诗歌理论，结合其政治身份和创作实践，讨论其对中唐乐府的影响。

一

初唐乐府的创作数量不突出，根据《全唐诗》著录，初唐著名诗人当中作有3首乐府诗以上者有19人，较为可观者为沈佺期26题26首以及卢照邻19题27首，但这个数量在他们的全部作品中仅是少数。我们很难在初唐诗坛上找到一位以乐府创作为代表的诗人。卢照邻《乐府杂诗序》以乐府而作，应在于"俾夫舞雩周道，知小雅之欢娱。击壤尧年，识太平之歌咏"。则乐府应和《诗经》"雅""颂"的传统靠拢，同于杨炯《王勃集序》"甄正乐府，取其雅奥，为三百篇以续诗"的基本立场。这种观点的提出，实际上是强调乐府"上以风化下"而淡化"下以风刺上"的功用，亦合乎初盛唐以礼乐为教化的观念。盛唐李白的乐府创作是值得注意的，李白多拟汉魏古题乐府，并扭转初唐以来受到近体诗影响而趋于律化的乐府创作，再度改律为古，是其"将复古道"的思想在乐府创作中的体现。[①]李白虽以乐府实践其复古的理想，然就内容观之，诸如《猛虎行》《远别离》等作，更多的是发挥乐府或古诗抒怀写愤的内涵，恢复的是汉魏乐府的兴寄传统，而与中唐乐府强调"刺上"的内涵异调。[②]杜甫则多作以时事关怀为主要内容的新题歌行，其对于新乐府创作的先导作用已有前辈学者详论。[③]白居易《与元九书》："又诗之豪者，世称李、杜。李之作，才矣！奇矣！人不逮矣！索其风雅比兴，十无一焉。杜诗最多，可传者千余首。……然撮其《新安》、《石壕》、《潼关吏》、《芦子关》、《花门》之章，'朱门酒肉臭，路有冻死骨'之句，亦不过三四十。"[④]正是从兴讽的角度理解所谓"风雅比兴"，这就不同于初唐杨炯、卢照邻站在"雅颂"的传

---

① 见葛晓音《论李白乐府的复与变》，《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998。

② 见拙作《论张王乐府与唐代新乐府形成之关系》，（台北）《清华学报》2015年第2期。

③ 葛晓音："白居易标举《诗经》创作新乐府，而将源头上溯至杜甫、韦应物，客观上是把新乐府缘起的两条线：具有明确标榜《诗经》意识的萧、元、顾的仿《诗经》、仿乐府体，和杜、韦等代表的以'行'诗为主的新题歌行拧到了一起。"《新乐府的缘起和界定》，《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998，第192页。

④ 谢思炜：《白居易诗集校注》，中华书局，2006，第267页。

统角度论述乐府的发展。

杜甫虽被新乐府诗人视为先驱，但他对中唐乐府的启示作用主要在于新题歌行的创作实践上，对于诗歌理论则较少阐释。从这个意义上来说，元结对于乐府的论述及其创作实践也是值得注意的。元结字次山，河南人，天宝进士，活动时间横跨盛、中唐。广德元年（763）任道州刺史，所作《舂陵行》受到杜甫高度赞扬，“不意复见比兴体制，委婉顿挫之词”[①]。所谓“比兴体制”，谓其恢复诗歌“兴讽”的政教传统，这点正是中唐乐府所突出的地方。又就文学史的论述而言，《箧中集》序说：“风雅不兴，几及千岁。”[②]“千岁”意味要直接回归《诗经》传统，这当然是因为《诗经》有较强的政治讽谕性。张籍《废瑟词》：“千年曲谱不分明，乐府无人传正声。”[③] 白居易《采诗官》：“周灭秦兴至隋氏，十代采诗官不置。郊庙登歌赞君美，乐府艳词悦君意。若求兴谕规刺言，万句千章无一字。”[④] 也都要追溯“千年”或“十代”以前的“诗经”传统，既否定诗歌的六朝传统，又不承认汉代有采诗的客观事实。究其原因，还是因为把文学主张追溯到经典，以诗歌干预政治的理想。

元结曾模仿《诗经》作《补乐歌》《二风诗》，又有《系乐府》十二首。学界一般认为，元结的复古思想为元白新乐府提供理论之基础。[⑤] 不同于初唐卢照邻、杨炯对乐府的理解偏向“雅颂”或“雅奥”的一面，《二风诗》的创作本身已然突显“风”的传统。《二风诗论》说要“欲极帝王理乱之道，系古人规讽之流”[⑥]，《刘侍御月夜宴会序》也说“诸公尝

① 杜甫：《同元使君舂陵行》，见仇兆鳌《杜诗详注》，中华书局，1979，第1691页。

② 元结：《箧中集序》，傅璇琮编《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第299页。

③ 张籍：《废瑟词》，徐礼书、余恕诚校注《张籍集系年校注》，中华书局，2011，第847页。

④ 白居易：《采诗官》，《白居易诗集校注》，中华书局，2006，第443页。

⑤ 如陈贻焮先生从元结的诗歌理论及创作实践指出元氏已为新乐府运动做出理论上的准备；何诗海先生则分析元结《系乐府》的创作形式，说明元氏在新乐府运动中的先导作用。陈文见《从元白和韩孟两大诗派略论中晚唐诗歌的发展》，《唐诗论丛》，湖南人民出版社，1980，第325~408页。何文见《论元结在新乐府运动中的地位》，《中国韵文学刊》2002年第1期。

⑥ 元结：《二风诗论》，元结著、孙望校《元次山集》，中华书局上海编辑所，1960，第10页。

欲变时俗之淫靡，为后生之规范”[1]。“理乱”“规讽”“变俗”的理想均上承《诗经》“上以风化下，下以风刺上”的传统，尤其突出“刺上”的诗教立场。

就“风化”的诗教理想而言，元结的乐府作品《系乐府》十二首序云：“天宝辛未（疑辛卯之误）中，元子将前世尝可称叹者，为诗十二篇，为引其义以名之，总命曰系乐府。古人咏歌不尽其情声者，化金石以尽之，其欢怨甚耶戏！尽欢怨之声者，可以上感于上，下化于下，故元子系之。”[2] 所谓“前世尝可称叹者”，针对的都是唐代的社会现实。其中《贫妇词》《去乡悲》《寿翁兴》《农臣怨》借社会底层之口说明唐代的社会问题，这是他继承汉乐府“观民风”之传统处。但《系乐府》对于乐府传统的阐发不止于此。汉魏乐府出于巷陌歌谣，内容表达平民生活之悲欢穷泰，罕见对朝政的批判，而元结《系乐府》第一首《思太古》“吁嗟圣贤教，不觉久踟躅”[3]，第二首《陇上叹》“父子忍猜害，君臣敢诈欺”[4]，则已涉及对“君”的不满。从这个角度来说，元结一方面复兴汉魏乐府为社会底层发声的传统，另一方面又超出此一传统，上接《诗经》“下以风刺上”的理想。元结把教化的对象转移到帝王贵卿，是对于当时诗教观念的反拨。中唐乐府集中描写“民生疾苦”的一面，背后往往暗含对时政的不满。时代稍后的张王乐府如《西州》《野老歌》《筑城词》《别离曲》《凉州行》《辽东行》等作品在表达百姓处境艰难的背后，也隐含对朝政的不满。尽管白居易《新乐府》没有排除“颂圣”的成分，但《秦中吟》“频频出现的均是对权贵富豪们的痛骂”[5]，这是汉魏乐府少见的“刺上”主题。元稹除新乐府外，乐府古题“莫非讽兴当时之事，以贻后代之人”，均以“刺美见事”见长，亦可见中唐这批诗人对于元结诗教观的发扬。

---

① 元结：《刘侍御月夜宴会序》，元结撰、聂文郁编《元结诗解》，陕西人民出版社，1984，第215页。

② 元结：《系乐府并序》，元结撰、聂文郁编《元结诗解》，陕西人民出版社，1984，第122页。

③ 元结：《系乐府·思太古》，元结撰、聂文郁编《元结诗解》，陕西人民出版社，1984，第123页。

④ 元结：《系乐府·陇上叹》，元结撰、聂文郁编《元结诗解》，陕西人民出版社，1984，第125页。

⑤ 静永健先生语，见〔日〕静永健《白居易写讽谕诗的前前后后》，刘维治译，中华书局，2007，第151页。

二

《补乐歌》《二风诗》和《系乐府》均作于安史之乱前，在“教化”的立场上有违初盛唐以礼乐雅颂为中心的儒学观念。元结“刺上”的风化立场虽可谓中唐新乐府的理论先驱，但其模仿《诗经》所作的四言《补乐歌》《二风诗》以及单纯追步汉魏的五言古诗的《系乐府》体现了一种极端的复古立场，在后代没有响应者。[①] 杜甫所欣赏的是元结于道州刺史任内所作的《舂陵行》，云其“道州忧黎庶，词气浩纵横。”一方面当然是因为这首诗关注民病、批判时政、实践儒家对于“比兴体制”的理解。这首诗一开头就说“军国多所需，切责在有司。有司临郡县，刑法竞欲施。供给岂不忧，征敛又可悲”[②]。征敛既是“军国”所需，则地方人民的痛苦就不是来自“二千石”对于“政平讼理”的失职，而是中央对外政策的失当。另一方面这首诗是五言的新题歌行，既模仿汉乐府的命题方式自立新题，又结合当时流行的歌行体，在复古中已见创新的成分。然而还可以进一步讨论的是，被杜甫誉为“两章对秋月，一字偕华星”的《舂陵行》和《贼退示官吏》，实际上是以“地方官”的视角体现“忧庶黎”的内涵与观风的理想，这又是中唐乐府对于乐府传统的重要发展。兹论之如下。

盛唐文人在出仕的立场上大抵“重内官，轻外职”，张说有一段话能代表当时人对于内、外官的看法：“京师衣冠所聚，身名所出，从容附会，不勤而成，是大利在于内，而不在于外也。智能之士，欲利之心，安肯复出为刺史、县令哉？”[③] 又因为盛唐的文人对于化成天下的看法往往与礼乐制作连结，以能“佐佑王化”“润彰鸿业”“粉饰盛时”的文儒士为人生理想而鄙薄长于行政事务的吏能之臣。这就导致盛唐文人大体上不愿意出任需要应付繁琐吏务的州县官职，因为州县官职总与“吏”的概念关联。

---

① 元结同时的萧颖士有《江有枫一篇》十章、《菊荣一篇》五章、《有竹一篇》七章以及《江有归舟》三章，都仿《诗经》的四言体式，《江有归舟》序言：“文也者，非云尚形似，牵比类，以局夫俪偶，放于奇靡，其于言也，必浅而乖矣。所务乎激扬雅训，彰宜事实而已。”文学立场与元结相类，都企图回归《诗》体以对抗诗坛的绮靡风气。可惜萧颖士没有一首乐府留下，他和元结等人对于《诗经》的模仿说明这个时期的文学复古常与《诗经》体式的复归相联系。

② 元结：《舂陵行》，元结撰、聂文郁编，陕西人民出版社，1984，《元结诗解》，第202页。

③ 《新唐书》第126卷，第4426页。

杜甫“不做河西尉，凄凉为折腰。老夫怕趋走，率府且逍遥”的宣言很能代表盛唐文人出处去就的立场。尽管杜甫这里所排斥的是县尉一级的官职，但岑参“顷来废章句，终日披案牍。佐郡竟何成，自悲徒碌碌”[①]、韦应物“甿税况重迭，公门极熬煎”[②] 也道地方事务的琐细繁杂。可见，盛唐文人在心态上排斥出任地方官守，即便出任，也往往要凸显其“沧洲吏”的一面，就像李白《酬谈少府》“壮士屈黄绶，浪迹寄沧洲”[③] 或是刘长卿《题王少府尧山隐处简陆鄱阳》“故人沧洲吏，深与世情薄”[④] 所示。正如葛晓音先生所言，“这一称谓的出现，显然是来自谢朓‘既欢怀禄情，复协沧洲趣’。但是在使用中，更着重在‘沧洲’一词的远离朝廷、隐逸江海的内涵”。[⑤]

元结对于地方官的思考则有异于前述的模式。《贼退示官吏》“昔岁逢太平，山林二十年。泉源在庭户，洞壑当门前”，固然点出在承平岁月悠游山林的理想生活，展现唐代文人常有的林泉之思，但是“今来典斯郡，山夷又纷然”“使臣将王命，岂不如贼焉”[⑥]，则又见元结身为地方官，承担“王命”的使命感。《喻常吾直》首先关注的是战后老百姓的生活样态，“山泽多饥人，闾里多坏屋。战争且未息，征敛何时足”，而后谕勉“不能救人患，不合食天粟。何况假一官，而苟求其禄”[⑦]，反复思考地方官守的职责。《县令箴》以“有土之官”为“古今所贵”，这已不同于张说“繇京官出者，或身有累，或政无状，用牧守之任，为斥逐之地。……刺史乃尔，县令尚可言哉”[⑧] 的表述。元结在其中思考作为县令的行事准则，最后结以“谁欲字人，赠君此箴。启独书绅，可以铭心”[⑨]，可见他肯定州县官员所承担的重责大任。《道州刺史厅壁记》：“天下太平，方千里之内，

---

① 岑参：《郡斋闲坐》，《全唐诗》第 198 卷，中华书局，1960，第 2047 页。

② 韦应物：《答崔都水》，《全唐诗》第 190 卷，中华书局，1960，第 1950 页。

③ 李白：《酬谈少府》，《李太白全集》第 19 卷，李白著，（清）王琦注《本太白金集》，中华书局，1977，第 871 页。

④ 《全唐诗》第 149 卷。

⑤ 葛晓音：《中晚唐的郡斋诗与沧州吏》，《北京大学学报》（哲学社会科学版）2013 年第 1 期。

⑥ 元结：《贼退示官吏》，《元结诗解》，第 209 页。

⑦ 元结：《喻常吾直》，《元结诗解》，第 179 页。

⑧ 《新唐书》第 126 卷，第 4425 页。

⑨ 元结：《县令箴》，元结撰、孙坚校《元次山解》，中华书局上海编辑所，1960，第 126 页。

生植齿类，刺史能存亡休戚之。天下兵兴，方千里之内，能保黎庶，能攘患难，在刺史耳。凡刺史若无文武才略，若不清廉肃下，若不明惠公直，则一州生类，皆受其害。"[①] 尽管唐太宗已然指出"永惟治人之本，莫重刺史"[②]，但初盛唐对州牧的任命情况更近于韦嗣立"刺史、县令，理人之首，近年已来，不存简择。京官有犯及声望下者，方遣牧州"[③]。元结对于刺史的思考，是乱后士人对于地方首长的反思。元结将对道州"井邑邱墟，生人几尽"的观察归因于"前辈刺史，或有贪猥昏弱，不分是非，但以衣服饮食为事"。对前任刺史的不满揭示一种循吏的风化立场，虽不能说元结从此扭转唐前期"重内官、轻外官"的观念，但至少在他身上已经开启地方官的观察角度。杜甫《同元使君春陵行》"当天子分忧之地，效汉官良吏之目"[④]，突出元结与汉良二千石传统的关系时代稍后的吕温《道州刺史厅后记》"贤二千石河南元结字次山，自作《道州刺史厅事记》，既彰善而不党，亦指恶而不诬，直举胸臆，用为鉴戒。昭昭吏师，长在屋壁，后之贪虐放肆以生人为戏者，独不愧于心乎？予自幼时读《古循吏传》，慕其为人，以为士大夫立名于代，无以高此"[⑤] 也正是从古循吏的角度理解元结，更进一步以"循吏"为士大夫立身的最高标准，这是唐前期所罕见的价值判断。

无论是《春陵行》"漫叟道州刺史，道州旧四万余户，经贼已来，不满四千，大半不胜赋税，到官未五十日，承诸使征求符牒二百余封，皆曰：'失其限者罪至贬削。'於戏！若悉应其命，则州县破乱，刺史欲焉逃罪，若不应命，又即获罪戾，必不免也。吾将守官，静以安人，待罪而已。此州是春陵故地，作《春陵行》以达下情"[⑥] 站在刺史的角度观察地方并思考自己的出处进退。还是《忝官引》"请取冤者辞，为吾忝官引。冤辞何者苦，万邑余灰烬。冤辞何者悲，生人尽锋刃。冤辞何者甚，力役遇劳困。冤辞何者深，孤弱亦哀恨。无谋救冤者，禄位安可近"[⑦] 对邑里、生人、力役和孤弱的同情，都是良二千石的职责所在。这就不同于盛唐文

---

① 董诰等编《全唐文》第 382 卷，中华书局，1983，第 3875 页。
② 《新唐书》第 197 卷，第 5616 页。
③ 《旧唐书》第 88 卷，第 2872 页。
④ 杜甫：《同元使君春陵行》，见仇兆鳌《杜诗详注》，中华书局，1979，第 1691 页。
⑤ 《全唐文》第 628 卷，第 6339 页。
⑥ 元结：《春陵行》，《元结诗解》，第 202 页。
⑦ 《元结诗解》，第 166~167 页。

人抗拒出任州县外官，即便出任，也要以林泉之思形塑自我形象的基本立场了。

中唐文人多具备地方官的身份。白居易出任苏州刺史自言“敢辞称俗吏，且愿活疲民”[①]，其立场有类于元结“能保黎庶，能攘患难，在刺史耳”。事实上，韦辞《修浯溪记》：“元公再临道州，有妪伏活乱之恩。封部歌吟，旁浃于永。故此去五十年而俚俗犹知敬慕。”[②] 道州百姓感念元结德政，五十年后仍风谣不绝以示敬慕。韦辞对元结的追记，有类于对古良吏的记叙模式。[③] 这种循吏的观察视角在中唐乐府中得到发展。

首先是循吏成为乐府的主角。白居易《秦中吟·立碑》歌颂望江县令麴信陵：“我闻望江县，曲令抚惸嫠。在官有仁政，名不闻京师。身殁欲归葬，百姓遮路岐。攀辕不得归，留葬此江湄。至今道其名，男女涕皆垂。”[④] 新乐府《道州民》以道州刺史阳城为主角，美其德政，云“道州民，民到于今受其赐，欲说使君先下泪。仍恐儿孙忘使君，生男多以阳为字”[⑤]，表现对于循吏传统的关注。汉乐府的设置固然是以考察地方二千石为主要目的之一，但六朝以后，这个传统没有得到进一步的发展。白居易以乐府的形式歌颂某一地方官，可以说上承汉乐府的理想并在内容上拓展之。刘禹锡《白太守行》“闻有白太守，抛官归旧溪。苏州十万户，尽作婴儿啼”[⑥]，称美的对象正是出任苏州刺史的白居易；元稹《代杭民作使君一朝去》其二“无复见冰壶，唯应镂金石。自此一州民，生男尽名白”[⑦]，“镂金石”和“尽名白”正好是白居易对于麴信陵和阳城的颂辞，可见元稹也将白居易纳入歌美良吏的诗歌传统中。

其次则是以地方官的视角观察地方。元结《舂陵行》序要“达下情”，

---

① 白居易：《自到郡斋，仅经旬日，方专公务，未及宴游，偷闲走笔，题二十四韵，兼寄常州贾舍人、湖州崔郎中，仍呈吴中诸客》，《白居易诗集校注》第24卷，第1877页。

② 韦辞：《修浯溪记》，《全唐文》第717卷，第7373页。

③ 如《汉书·赵广汉传》：“百姓追思，歌之至今。”《后汉书·赵熹传》：“擢举义行，诛锄奸恶。后青州大蝗，侵入平原界辄死，岁屡有年，百姓歌之。”《廉范传》：“百姓为便，乃歌之曰：‘廉叔度，来何暮？不禁火，民安作。平生无襦今五绔。’”，都是以百姓风谣证明良吏的政绩。

④ 白居易：《秦中吟·立碑》，《白居易诗集校注》，第171页。

⑤ 白居易：《新乐府·道州民》，《白居易诗集校注》，第333页。

⑥ 刘禹锡：《白太守行》，刘禹锡著，瞿蜕园笺证《刘禹锡集笺证·外集》卷一，上海古籍出版社，1989，第1045页。

⑦ 元稹：《代杭民作使君一朝去》，周相录校注《元稹集校注》，上海古籍出版社，2011，第222页。

诗末又云“何人采国风，吾欲献此辞”。中唐刘禹锡长时间在地方任官，其乐府往往透露其地方长官的观察角度，并于其乐府作品当中寓托采风的希望。刘禹锡《竞渡曲》《采菱行》作于朗州刺史任上，前者“刺史临流褰翠帏，揭竿命爵分雄雌”[①]，可知刘禹锡以地方首长的身份参与此次活动；后者有序要“赋之以俟采诗者”[②]。《竹枝词》《插田歌》则作于连州刺史期间，前者要“后之聆巴歈，知变风之自焉”[③]，后者序云“连州城下，俯接村墟。偶登郡楼，适有所感，遂书其事为俚歌，以俟采诗者”。[④]《插田歌》除了记录农夫农妇“齐唱郢中歌，嘤咛如竹枝”“时时一大笑，此必相嘲嗤”外，还插入农夫与计吏的对话，计吏“长安真大处，省门高轲峨，侬入无度数。昨来补卫士，唯用筒竹布。君看二三年，我作官人去”[⑤]的夸耀，含蓄表露诗人对于朝廷鬻官的担忧。这批作品揭示地方官守对于地方风土风俗的浓厚兴趣，掌握地方风俗并赋予观风的理想，这正是对于循吏传统的继承。以循吏的视角考察地方百姓的生活样貌，并以乐府歌行的形式出之，这在元结的作品中已有体现。只是元结的关注点在战乱之后地方凋敝上，刘禹锡在相对承平之日，将书写的兴趣延伸到地方风土风俗本身。

中唐多数文人都具有任地方官的经历，政治身份的改变带动观念的变化。不同于初盛唐对于外官的排斥，中唐文人肯定州县官或地方官守对于治平的重要性。这落实在乐府创作上，是发展良二千石的传统，以地方官员作为歌咏的对象，并深化地方官对地方的观察视角。而以地方官的身份体察民情，出之以乐府歌行，并于其中寄托采风的理想，这种创作模式已在初盛唐之交的元结身上初见端倪。

三

除了以乐府歌行发扬汉良二千石的传统外，元结对于当世孤穷之士的同情与彰显也影响了中唐部分乐府主题。《箧中集》序云：“於戏！自沈公及二三子，皆以正直而无禄位，皆以忠信而久贫贱，皆以仁让而致丧亡。

---

① 刘禹锡：《竞渡曲》，第 806 页。

② 刘禹锡：《采菱行》，第 810 页。

③ 刘禹锡：《竹枝词》，第 852 页。

④ 刘禹锡：《插田歌》，第 838 页。

⑤ 刘禹锡：《插田歌》，第 838 页。

异于是者，显荣当世。谁为辨士，吾欲问之。天下兵兴，于今六岁，人皆务武，斯焉谁嗣！已长逝者，遗文散失。方阻绝者，不见近作。尽箧中所有，总编次之，命曰《箧中集》。且欲传之亲故，冀其不亡。"[①] 有为这些有道德却被时代所抛弃的诗人留名的意思。《箧中集》所选诗人一共七位，根据《全唐诗》注录，沈千运今存诗5首、王季友13首、于逖2首、孟云卿19首、张彪5首、赵微明3首以及元季川4首。这些都是盛唐后期的小诗人，在政治上亦无建树。又从《箧中集》所选诗来看，沈千运《赠史修文》"曩游尽骞翥，与君仍布衣。岂曰无其才，命理应有时。别路渐欲少，不觉生涕洟。"[②] 张彪《北游还酬孟云卿》"衣马久羸弊，谁信文与才。善道居贫贱，洁服蒙尘埃。"[③] 孟云卿《伤怀赠故人》："二十学已成，三十名不彰。岂无同门友，贵贱易中肠。"[④] 大多感慨文士生涯的穷困潦倒，已不见盛唐以王佐之才自许的宏大气象。

这种对于潦倒文士的同情在中唐得到进一步的发展。白居易《赠樊著作》云：

> 阳城为谏议，以正事其君。其手如屈轶，举必指佞臣。卒使不仁者，不得秉国钧。元稹为御史，以直立其身。其心如肺石，动必达穷民。东川八十家，冤愤一言伸。刘辟肆乱心，杀人正纷纷。其嫂曰庾氏，弃绝不为亲。从史萌逆节，隐心潜负恩。其佐曰孔戡，舍去不为宾。凡此士与女，其道天下闻。常恐国史上，但记凤与麟。贤者不为名，名彰教乃敦。每惜若人辈，身死名亦沦。君为著作郎，职废志空存。虽有良史才，直笔无所申。何不自著书，实录彼善人。编为一家言，以备史阙文。[⑤]

所及阳城、元稹、庾氏、孔戡，均是道德之士，白居易对其"身死名亦沦"的担忧，同于元结编纂《箧中集》"有名位不显，年寿不将，独无知音，不见称显，死而已矣"的感慨。白居易唯恐这些正直之士被历史所

---

① 傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第299页。

② 沈千运：《赠史修文》，《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第302页。

③ 张彪：《北游酬孟云卿见寄》，《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第308页。

④ 孟云卿：《伤怀赠故人》，《唐人选唐诗新编》，第307页。

⑤ 白居易：《赠樊著作》，《白居易诗集校注》，第55页。

遗忘，因此期望樊宗师为他们的事迹立传。这些人物之所以值得立传，是因为“贤者不为名，名彰教乃敦”，有助于教化。元稹在《和乐天赠樊著作》批判：“如何至近古，史氏为闲官。但令识字者，窃弄刀笔权。由心书曲直，不使当世观。贻之千万代，疑信相并传。人人异所见，各各私所偏。以是曰褒贬，不如都无焉。”[①] 则从反面主张史官应负起“解悬不泽手，拯溺无折旋”的责任。元白对于有德之士的同情与元结《箧中集》为正直之士保存作品实有内在的一致性。

元结《系乐府》是“元子将前世尝可称叹者，为诗十二篇，为引其义以名之”[②]，其中《贱士吟》“谄竞实多路，苟邪皆共求。常闻古君子，指以为深羞”[③]，“谄竞”“苟邪”者正是《箧中集》“方直之士，大雅君子”的反面。白居易《秦中吟》序云“闻见之间，有足悲者，因直歌其事”[④]，这与《系乐府》在乐府“缘事而发”的层次上本有共通处。《秦中吟·伤友》的主题虽在感慨“平生同门友，通籍在金闺”“死生不变者，唯闻任与黎”[⑤] 的现实，但此首又名“伤苦节士”，亦有为“陋巷孤寒士”抱不平之意。《新乐府·涧底松》“念寒俊也”，有“谁喻苍苍造物意，但与之材不与地”“高者未必贤，下者未必愚”[⑥] 句，正是以乐府的形式开展元结要为贫贱之士发声的意图。

白居易又有《读张籍古乐府》“如何欲五十，官小身贱贫。病眼街西住，无人行到门”[⑦]、《寄唐生》“唐生者何人，五十寒且饥。不悲口无食，不悲身无衣。所悲忠与义，悲甚则哭之”表达对于张籍和唐衢际遇的不平。值得注意的是，这两首作品均与乐府相关。《读张籍古乐府》首先称美张籍“尤工乐府诗，举代少其伦”，并肯定张籍乐府的教化作用。《寄唐生》“我亦君之徒，郁郁何所为。不能发声哭，转作乐府诗。篇篇无空文，句句必尽规。……歌哭虽异名，所感则同归。寄君三十章，与君为哭词”[⑧]，

---

① 元稹：《和乐天赠樊著作》，《元稹集校注》，第 49 页。
② 《元结诗解》，第 122 页。
③ 《元结诗解》，第 129 页。
④ 白居易：《秦中吟序》，《白居易诗集校注》，第 154 页。
⑤ 白居易：《秦中吟·伤友》，《白居易诗集校注》，第 166 页。
⑥ 白居易：《新乐府·涧底松》，《白居易诗集校注》，第 376 页。
⑦ 白居易：《读张籍古乐府》，《白居易诗集校注》，第 8~9 页。
⑧ 白居易：《寄唐生》，《白居易诗集校注》，第 78 页。

明确表达要以“乐府”发扬唐生所悲叹的人物①，则这首诗本身即具有白居易所认可的乐府精神。中唐元、白一系的诗人，集中地以诗歌为有德无位者、时运不济者发出不平之鸣。白居易《读邓鲂诗》“京兆杜子美，犹得一拾遗。襄阳孟浩然，亦闻鬓成丝。嗟君两不如，三十在布衣”②、《伤唐衢》“五十着青衫，试官无禄食”③、《哭孔戡》“惜哉两不谐，没齿为闲官”④、《哭刘敦质》“如何天不吊，穷悴至终身”⑤、《哭王质夫》“出身既蹇连，生世仍须臾。诚知天至高，安得不一呼”⑥、《薛中丞》“岂与小人意，昏然同好恶。不然君子人，何反如朝露”⑦。再如元稹《刘颇诗》《卢头陀诗》等，则是以诗歌的形式为有德者留名。这些诗歌虽不尽是以乐府的形式出之，但对于当代有德贫士或小人物的书写兴趣，亦可谓“感于哀乐，缘事而发”，且背后暗示对朝廷用人政策的不满，也可以说是一种广义的“观风”。白居易这类作品大多出现在“讽谕”类，这与新乐府“先向诗歌求讽刺”的基本精神也是相通的。中唐诗人对于正直忠信而无禄位或不得善终者的书写兴趣已有元结的选集和创作实践作为先导。

四

中唐张籍、王建、元稹和白居易等诗人曾集中创作新、古题乐府。一般认为，张王元白等人在观念上继承元结有关“诗教”的论述，发扬杜甫对于“比兴体制”的理解，亦即突出诗歌“美刺”的作用，尤其强调“刺上”的一面。但在艺术手法上，却放弃元结模仿《诗经》体式或单纯在主题以及创作手法上效法汉魏古诗的模式。然考察元结今存作品，其对于时事的观察视角仍被中唐乐府所吸收。以诗歌主题来说，作于天宝五载的《闵荒诗》序云“天宝丙戌中，元子浮隋河至淮阴间。其年，水坏河防，得《隋人冤歌》五篇，考其歌义，似冤怨时主。故广其意，采其歌，

---

① 亦即《新乐府·青石》。

② 白居易：《读邓鲂诗》，《白居易诗集校注》，第781页。

③ 白居易：《伤唐衢》，《白居易诗集校注》，第83页。

④ 白居易：《哭孔戡》，《白居易诗集校注》，第12页。

⑤ 白居易：《哭刘敦质》，《白居易诗集校注》，第39页。

⑥ 白居易：《哭王质夫》，《白居易诗集校注》，第867页。

⑦ 白居易：《薛中丞》，《白居易诗集校注》，第110页。

为《闵荒诗》一篇"。[1] 这首诗的写作时间早于天宝六载"野无遗贤"[2] 事件，距离安史之乱爆发的时间尚远，很难说一定寓托元结"刺上"的政治目的，但这首诗既是在"采其歌"的基础上创作完成，则至少在"采风"的层次上，与新乐府采诗的理想有共通处。同时，这首诗批判隋炀帝"荒娱"乱政、"居常耻前王，不思天子游"。[3] 而白居易《新乐府·隋堤柳》进一步提出"后王何以鉴前王？请看隋堤亡国树"，[4] 将主题落实在以古鉴今上。元结诗"日作及身祸，以为长世谋""忽见海门山，思作望海楼。不知新都城，已为征战丘"，白氏则作"炀天子，自言福祚长无穷，岂知皇子封酅公""龙舟未过彭城合，义旗已入长安宫。萧墙祸生人事变，晏驾不得归秦中"，在立意上可见前后相承。又如元结《系乐府》"贫妇词"、"去乡悲"和"农臣怨"诸作皆是生民百姓的困境，而张籍《野老歌》，王建《水夫谣》《田家行》，白居易《杜陵叟》"伤农夫之困也"等作，亦可见对于此类主题的发展与深化。

尽管元结的《箧中集》诗人是以"独挺于流俗之中，强攘于已溺之后"入选，诗歌内容重复建安文学嗟叹人生的主题，但就艺术表现观之，《箧中集》所表现出的，具有奇险倾向的诗风对于中唐乐府的某些表现方式依然产生影响。《箧中集》序云："近世作者，更相沿袭，拘限声病，喜尚形似，且以流易为词，不知丧于雅正。"但在元结反对齐梁"以流易为词"，主张恢复汉魏古质的诗歌语言中，已开启中唐奇险诗派之端倪。《箧中集》所选诸诗，如孟云卿《古乐府挽歌》用"房帷即灵帐，庭宇为哀次"[5] 以人生所处即是一场丧礼来比喻人生、赵徵明《思归》"寸心宁死别，不忍生离忧"[6] 竟以宁可死亡也不愿别离来抒发别离的痛苦、赵徵明《回军跛者》用"所愿死乡里，到日不愿生"[7] 来表达哀怨。前辈学者已指出这种把话说到极端的做法，下启韩愈《苦寒诗》"形容鸟雀受冻难堪，竟想到'不如弹射死，却得亲炰燖'，

---

① 元结：《闵荒诗》，《元结诗解》，第 116 页。

② 天宝六年，玄宗南郊祀毕，"诏征天下士人有一艺者，皆得诣京师就选"，杜甫、元结均在此列却遭到吏能派大臣李林甫绌落，还"表贺人主，以为野无遗贤"。

③ 元结：《闵荒诗》，《元结诗解》，第 117 页。

④ 白居易：《新乐府·隋堤柳》，《白居易诗集校注》，第 427 页。

⑤ 傅璇琮编撰《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第 305 页。

⑥ 傅璇琮编撰《唐人选唐诗新编》，第 310 页。

⑦ 傅璇琮编撰《唐人选唐诗新编》，第 309 页。

只是顺着这种思路说得越发惨烈夸张而已”。[①] 考察中唐乐府作品，《箧中集》所突出的这种“由极端而趋于奇险的构思”“用俗白的语言，选择生活中的实例作比兴，将意思说到极端，正是《箧中集》诗人的共同特点”。[②]

中唐乐府诗人一方面继承大历诗歌善于刻画细节的文学技巧，另一方面对元结《箧中集》所提倡的诗风还是有所继承。清代贺裳评价张籍、王建的乐府：“张（籍）《将军行》叙战胜后曰：‘扰扰惟有牛羊声。’……《废宅行》曰：‘宅边青桑垂宛宛，野蚕食叶还成茧。黄雀衔草入燕窠，啧啧啾啾白日晚。去时禾黍埋地中，饥兵掘土翻重重。鸱枭养子庭树上，曲墙空屋多旋风。’……张（籍）之传写入微，王（建）亦透快而妙。”[③]（《载酒园诗话又编》“张籍王建”条）所谓“传写入微”或“透快而妙”固然是建立在细节描写的基础上，但所谓“入微”或“透妙”的效果，也是因为张籍、王建善于抓住一点立意，并在这一点上深入挖掘描写。是故王安石《题张司业集》评张籍：“看似寻常最奇崛，成如容易却艰辛。”[④] 沈德潜《说诗晬语》：“惟张文昌、王仲初乐府，专以口齿利便胜人，雅非贵品。”[⑤] 刘熙载《艺概》：“白香山乐府与张文昌、王仲初同为自出新意，其不同者在此平旷而彼峭窄耳。”[⑥] 这些评论对于张王乐府的评价不一，但“奇崛”“利便”“峭窄”语均不约而同地指向张王乐府的某一特色，亦即诗歌立意的奇变。

《箧中集》诗人善以通俗的语言立危苦极端之词，上文说赵微明《回军跛者》“所愿死乡里，到日不愿生”下启韩愈《苦寒诗》，但这种构思逻辑，在王建《辽东行》“宁为草木乡中生，有身不向辽东行”[⑦] 已然出现；白居易《新乐府·卖炭翁》“可怜身上衣正单，心忧炭贱愿天寒”或是元稹《织妇词》“羡他虫豸解缘天，能向虚空织罗网”[⑧]，自愿投身一种

---

① 葛晓音：《论天宝至大历间诗歌艺术的渐变》，《诗国高潮与盛唐文化》，第415页。

② 葛晓音：《论天宝至大历间诗歌艺术的渐变》，《诗国高潮与盛唐文化》，第419页。

③ 《载酒园诗话又编》“张籍王建”条。

④ （宋）王安石著，（宋）李壁笺论，高厄勤点校《王荆文公结笺论》第45卷，上海古籍出版社，2010，第1189页。《临川先生文集·题张司业集诗》，第31卷。

⑤ 沈德潜：《说诗晬语》卷上，丁福保辑《清诗话》下册，上海古籍出版社，1963，第538页。

⑥ 刘熙载：《艺概》第2卷，《刘熙载文集》，江苏古籍出版社，2000，第105页。

⑦ 王建：《辽东行》，王建著，尹占华校注《王建诗集校注》，巴蜀书社，2006，第14页。

⑧ 元稹：《织妇词》，元稹著，周相录校注《元稹集校注》，第684页。

苦难来规避另一种更加惨烈的苦痛，从而衬托后者的不堪忍受，然而就苦的处境来说，二者只有程度上的区别。这些乐府的主题不同，但背后的逻辑相通。又如张籍《西州》“生男不能养，惧身有姓名”、《陇头行》“驱我边人胡中去，恣放牛羊食禾黍。去年中国养子孙，今着毡裘学胡语”[①]、《野老歌》“苗疏税多不得食，输入官仓化为土”[②]、《筑城词》“家家养男当门户，今日作君城下土”[③]、《妾薄命》“念君此行为死别，对君裁缝泉下衣”[④]；王建《促刺词》“出门若有归死处，猛虎当冲向前去”[⑤]、《水运行》“辛勤耕种非毒药，看着不入农夫口。用尽百金不用费，但得一金即为利”[⑥]、《当窗织》“当窗却羡青楼倡，十指不动衣盈箱”[⑦]、《辽东行》“年年郡县送征人，将与辽东作丘坂”，以及白居易《新丰折臂翁》“大军徒涉水如汤，未过十人二三死。村南村北哭声哀，儿别爷娘夫别妻。皆云前后征蛮者，千万人行无一回”[⑧]、元稹《采珠行》“海波无底珠沈海，采珠之人判死采。万人判死一得珠，斛量买婢人何在”[⑨]、《夫远征》“送夫之妇又行哭，哭声送死非送行。夫远征，远征不必戍长城，出门便不知死生”[⑩]。都以浅显的语言将诗的意思说到极致，制造一种极端的处境。杜甫谓元结《舂陵行》为“危苦词”，皎然《诗式》评价鲍照“主意危苦”固然点出这批乐府在立意上的共通处，但于《诗式》的《箧中集》对于这种诗风已然有所关注。

有些为求陈言务去，选取日常可见的物事故作反语，如张籍《车遥遥》“愿为玉銮系华轼，终日有声在君侧”[⑪]、《远别离》“几时断得城南陌，勿使居人有行役”[⑫]、《促促词》“愿教牛蹄团团羊角直，君身常在应不得”[⑬]，王建《独漉曲》“独独漉漉，鼠食猫肉。乌日中，鹤露宿，黄河

---

① 张籍：《陇头行》，张籍著，徐礼节、余恕诚校注《张籍集系年校注》，第803页。
② 张籍：《野老歌》，第22页。
③ 张籍：《筑城词》，第31页。
④ 张籍：《妾薄命》，第105页。
⑤ 王建：《促刺词》，第5页。
⑥ 王建：《水运行》，第37页。
⑦ 王建：《当窗织》，第38页。
⑧ 白居易：《新乐府·新丰折臂翁》，第309页。
⑨ 元稹：《采珠行》，元稹著，周相录校注《元稹集校注》，第680页。
⑩ 元稹：《夫远征》，第683页。
⑪ 张籍：《车遥遥》，《张籍集系年校注》，第102页。
⑫ 张籍：《远别离》，《张籍集系年校注》，第108页。
⑬ 张籍：《促促词》，《张籍集系年校注》，第119页。

水直人心曲”[①]、《辽东行》“宁为草木乡中生，有身不向辽东行”[②]，白居易《牡丹芳》“我愿暂求造化力，减却牡丹妖艳色”[③] 等，均是以现实生活可见或能知的情景或事物为比兴，许以不可能实现的愿望，这也是另一种类型的立意极端，亦是中唐乐府诗人构思奇崛之处。中唐奇险诗派代表孟郊《车遥遥》“愿为驭者手，与郎回马头”，痴心妄想，正与张王元白诸多奇思妙想一致。从立意极端而言，他们乐府发展《箧中集》诗风的奇险倾向，与天宝大历的文学渐变一脉相承，将社会的矛盾讲到极致，亦可谓乐府在构思上，由“极端”走向“奇险”一途的发展。历来诗论家评述张王乐府，往往看重其“旧意新语”的表现手法。明人顾璘评张籍《车遥遥》云“旧意新语最可法”[④]，清代吴瑞荣说他“设想回别，语益新奇”[⑤]；沈德潜论王建《簇蚕辞》则谓“意亦他人同有，然此觉入情”[⑥]，又说张王“专以口齿利便胜人”。将极端的意思引入乐府创作以造危苦之词，所谓“以口齿利便胜人”虽有贬义，但正好点出张王乐府重视艺术构思的特点。刘熙载《艺概》：“白香山乐府与张文昌、王仲初同为自出新意，其不同者在此平旷而彼峭窄耳。”[⑦] 白居易和张王的差别，所谓平旷与峭窄也只是程度上的不同。其善为危苦之词，从平常的语句中翻出“新意”当是中唐这批乐府诗人的共同点。

元结的诗歌理论及创作实践对于中唐乐府产生影响。他明确反对当时以流易为美的歌儿舞女之辞而欲变时俗之淫靡。《酬孟武昌苦雪》“不能救时患，讽喻以全意”，落实在诗歌创作上，是《舂陵行》《贼退示官吏》一类被杜甫誉为有“比兴体制”的诗歌，体现儒家诗教中的“美刺”理想，尤其突出“刺上”的一面。同时，元结是以道州刺史的角度观察时事，他对于地方官政治身份的思考承继良二千石的循吏传统，在中唐乐府中仍有体现。元结所编纂的唐诗选集《箧中集》是为有道

① 王建：《独漉曲》，《王建诗集校注》，第 58 页。

② 王建：《辽东行》，《王建诗集校注》，第 14 页。

③ 白居易：《新乐府，牡丹芳》，第 379 页。

④ 杨士弘编选，张震辑注，顾璘评点，陶文鹏等点校《唐音评注》第 2 卷，河北大学出版社，2006，第 281 页。

⑤ 吴瑞荣：《唐诗笺要后集》第 4 卷，转引自《张籍集系年校注》，第 92 页。

⑥ 沈德潜：《唐诗别裁集》第 8 卷，上海古籍出版社，第 277 页。

⑦ 刘熙载：《艺概》第 2 卷，《刘熙载文集》，江苏古籍出版社，2000，第 105 页。

德而无禄位的贫寒之士所发的不平之鸣，此一主题在中唐乐府诗人的作品当中继续发展。最后，《箧中集》已然开启中唐奇险诗风的端倪，其影响所及，不仅限于韩孟诗派，在主意危苦以及借日常之物比兴而故作反语的层次上，于张籍、王建、元稹、白居易等重要诗人的乐府创作中也有所深化。

白居易新乐府诗题名方式探源

——从白氏新乐府诗序的相关校勘问题说起*

王福利　单丽君（苏州，苏州大学文学院，215123）

摘　要： 白居易新乐府组诗前有一段序语，由于版本的不同，亦出现异文现象，即“首句标其目，卒章显其志，《诗》三百之义也”，有些版本在“首句标其目”后或有“古十九首之例也”句。因为这直接关系白居易新乐府诗题取法的渊源问题：也即其诗题名方式效法的是《诗经》还是《古诗十九首》，并进而涉及诗文义旨问题，故而不能不作深入辨析。本文由版本问题入手，梳理各家观点，分析了白居易新乐府诗的题名方式，复与《诗经》《古诗十九首》题名方式比较，基本上可以判定白居易新乐府诗题命名方式是取法于《诗经》的。而“首句标其目”下之“古十九首之例也”句，实为他人所加，非白居易原文所有。

关键词： 白居易　新乐府诗　《诗经》《古诗十九首》

作者简介： 王福利，男，苏州大学文学院教授。单丽君，女，江苏春雨教育集团有限公司社科编辑部编辑。

《乐府诗集·新乐府辞》收录白居易新乐府诗（上、中、下），其序引有白集新乐府诗每篇小序，却对其总序未曾引录。为便论述，今将白居易所撰总序转录如下：

序曰：凡九千二百五十二言，断为五十篇。篇无定句，句无定

---

* 本文为国家社会科学基金项目“汉唐乐府诗学研究”（项目编号：14BZW029）阶段性成果。

字，系于意，不系于文。首句标其目，卒章显其志，《诗》三百之义也。其辞质而径，欲见之者易谕也。其言直而切，欲闻之者深诫也。其事核而实，使采之者传信也。其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。总而言之，为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也。[①]

此序可视为白居易对其所作五十首新乐府诗的总体概括，阐明了该类诗歌的创作规模、体例、风格、意图以及意义。显然，这是我们探究其新乐府诗极为重要的资料依据。

然而，由于不同版本的表述存在异文现象，此序曾引起学界的广泛争议，即“首句标其目，卒章显其志，《诗》三百之义也”句或又写作“首句标其目，古十九首之例也，卒章显其志，《诗》三百之义也”。[②] 这两种说法的不同，主要涉及其新乐府诗题名方式是取法于《诗经》还是《古诗十九首》，并进而涉及诗文义旨的问题，这在白居易新乐府诗研究领域无疑是首要的，也是不容回避、需要明辨的重要问题。为便讨论，本文拟从白氏诗文集的不同版本现象入手，逐步展开探究和辨析，以期还原其本来面目，并有补于该领域的相关研究。

一　从白氏诗文集的不同版本看序文原貌

现存最早的白居易诗文集是宋绍兴刻本《白氏文集》，较为通行的是明万历三十四年（1606）马元调刻本《白氏长庆集》，此外，还有日本元和四年（1618）那波道圆的朝鲜刻本的翻刻本。前两种诗文集是“先诗后笔”，即卷一至卷三十七为诗，其余卷为文。而后一种在日本流传的诗文集版本则为“前后续集”，即根据白居易多次编订的集子依次编辑而成。白居易在会昌五年（845），也即他去世的前一年，便写有《白氏集后记》，中有句曰：“白氏前著《长庆集》五十卷，元微之为序；后集二十卷，自为序；今又续后集五卷，自为记。前后七十五卷，诗笔大小凡三千八百四

① 白居易著、顾学颉点校《白居易集》第3卷，中华书局，1979，第1册，第52页。

② 谢思炜：《白居易诗集校注》“首句标其目”注释：“公文本、曾本、卢校《白氏讽谏》，神田本等抄本，下有‘古十九首之例也’一句，光绪本《白氏讽谏》‘十九’作‘十有九’。”（第3卷，中华书局，2006，第271页）。

十首。”[①] 那波本即是按照这样的顺序编订的，可以说它更为接近古本。

值得注意的是，白集卷三、卷四的新乐府诗，后有单行本《白氏讽谏》传世，其主要版本有以下几种：北京国家图书馆藏有两种，一是明正德年间曾大有刻本，一是明公文纸印本；中华书局1958年影印清光绪十九年费念慈影刻宋本《新雕校正大字白氏讽谏》。另有卢文弨以正德年间海宁卫指挥严震克承梓本《白氏讽谏》校《白氏文集》本，该本收在其校勘著作《群书拾补》中。

据朱金城、谢思炜等人的校记可知，“首句标其目”句后紧接有“古十九首之例也”者，除各种版本的《白氏讽谏》外，还有日本的神田本《白氏文集》（日本勉诚社1982年出版太田次男、小林芳规著《神田本白氏文集の研究》影印神田喜一郎藏日本嘉承二年抄《文集》卷三、卷四）等抄本。因而，基本上可以认定，是白居易新乐府诗的单行本《白氏讽谏》多出了“古十九首之例也”一句。

关于《白氏讽谏》的来历，万曼《唐集叙录》云：“此种来源甚古，不是从通行《白氏文集》中抄出的。”[②] 万曼在介绍白集在日本的各种钞本时提到：“此外旧钞卷子本中有德治二年（1307）僧实辨写的第三卷，卷首题‘文集卷第三，并序。下署太原白居易，次新乐府上，讽谕三，杂言，凡二十首’。又一本系文亀三年癸亥（1503）僧赖英写的第四卷，卷首题‘文集卷第四，下署太原白居易，次行新乐府，讽谕四，杂言，凡三十首’。可以看出唐写本的款式。另旧钞本二卷，也是第三、第四两卷，体式和前二本同。”[③] 可知，这些单论新乐府诗一卷或两卷的各钞本很可能是唐写本。神田本也仅录卷三、卷四部分，且年代比以上各钞本还要早，不知它们是否存在传承关系。此外，据王重民《敦煌古籍叙录》可知，敦煌本《白香山诗集》也录有新乐府诗十五首，无序。王重民先生认为此本“真唐人著作，唐人写本之原式也”。[④] 后项楚先生证明此敦煌卷与徐俊所录的俄藏本为一卷，并说明“然则此二卷实非《白香山诗集》，而是又一种唐人诗选集”。[⑤] 则知在唐时或已有白集卷三、卷四单行本的流传。总

① 白居易著，顾学颉点校《白居易集·外集》卷下，第1552~1553页。

② 万曼：《唐集叙录》，中华书局，1980，第248页。

③ 万曼：《唐集叙录》，第245页。

④ 王重民：《敦煌古籍叙录》，中华书局，1979，第295页。

⑤ 项楚：《敦煌诗歌导论》，巴蜀书社，2001，第12页。

之，无论是《白氏讽谏》，还是神田本白集，都可说是较为古老的白居易新乐府诗的单行本。

可想而知，这些单行本都应是从白居易为自己所编辑的诗文集中单独抽出抄录的，而转抄辑录者并非白居易本人。所以，在此种转录过程中，出现一些异文乃至对原文有所变动的现象都是极有可能的。因而，我们认为仍应以白居易本人编辑集子中的文字为是，也即其新乐府诗序部分“首句标其目”下无“古十九首之例也”一句。以往诸多学者的研究也同样可以为我们提供不少直接或间接的佐证。

二 学界关于白居易新乐府诗序“首句标其目”句校勘问题的讨论

关于白居易新乐府诗序“首句标其目”下是否有“古十九首之例也”句的校勘问题，对白集进行点校或笺注的学者均有提及。

陈寅恪对白居易新乐府诗取法《诗经》颇有定论之意，其《元白诗笺证稿》对白居易新乐府诗序解释说：“则已标明取法于诗三百篇矣。是以乐天新乐府五十首，有总序，即摹毛诗之大序。每篇有一序，即仿毛诗之小序。又取每篇首句为其题目，即效《关雎》为篇名之例。”[①] 在他看来，白居易新乐府诗无论是篇章结构还是立意均取法《诗经》，诗题也是如此。因此他对“十九首之例也”的存在是持否定态度的。他说：

> 严震《白氏讽谏》本及日本嘉承（相当中国北宋元祐时）重钞建永（相当庆历时）本，于“首句标其目”之下有“古诗十九首之例也”一句，铃木虎雄业间录校勘记云：“有者，是也。”
>
> 寅恪案：毛诗大序，《关雎》后妃之德也。孔颖达正义云：“《关雎》旧解云，三百二十一篇皆作者自为名。”
>
> 旧说之是非，别为一问题，兹可不置论。唯据其说，则《诗经》篇名则作者自取首句为题。乐天实取义于此。故《新乐府》序文中“诗三百之义也”一语，乃兼括前文“首句标其目”而言。铃木之说未谛。夫乐天作诗之意，直上拟三百篇，陈义甚高。

---

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》，上海古典文学出版社，1958，第119页。

> 其非以《古诗十九首》为楷则，而自同于陈子昂李太白之所为，固甚明也。[1]

陈寅恪以白居易新乐府诗的总序和分序比之毛诗大、小序，以白居易新乐府诗的讽谕风格对比《诗经》的现实主义，也即从结构和立意两个方面判定了白居易新乐府诗所效法的对象是《诗经》而非《古诗十九首》，是言之有据，令人信服的。

但就白居易新乐府诗的题名方式，也即所谓“首句标其目”中的“目”而言，陈寅恪引孔颖达《诗经正义》中《诗经》题名为作者自引的观点，认为“《诗经》篇名则作者自取首句为题”，而“乐天实取义于此”。当然，同时他还默认了《古诗十九首》的题名同样也是取自首句。事实上，除《古诗十九首》外，无论是《诗经》也好，白居易新乐府诗也罢，“取首句为题”的说法，也即这一论证的大前提却又是不严谨的（请参后文论析）。所以，问题的进一步解决，仍需细加考究。

陈寅恪之后，朱金城《白居易集笺校》和谢思炜《白居易诗集校注》中也对“首句标其目”句的校勘结果做了说明。朱金城全盘引用了陈寅恪的言论，立场不言自明。而谢思炜对于此句除在注文中载录陈寅恪的观点外，还引入了太田次男《神田本白氏文集研究》中对此问题的看法：“此句以下至‘其体顺而律’六句，均为五字提示、七字应答之对句，故此句殊难删除。”[2] 这是从白居易新乐府总序的语言形式入手，指出从其用语结构对仗的角度来看，有“古十九首之例也”一句更为妥当。谢思炜在随后的按语中，则又引孔颖达《毛诗训诂传》中对于《诗经》题名的详细概述，来说明《诗经》题名并非全部取自首句，亦值得关注。其文曰：

> 按，《诗·周南·关雎诂训传第一》孔颖达疏：“《金縢》云：‘公乃为诗，以贻王，名之曰《鸱鸮》。’然篇名皆作者所自名。既言为诗，乃云名之，则先作诗，后为名也。名篇之例，义无定准。多不过五，少才取一。或偏举两字，或全取一句。偏取则或上或下，全取则或尽或余。亦有舍其篇首，撮章中之一言，或复都遗见文，假外理

---

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》，第119页。

② 谢思炜：《白居易诗集校注》第3卷，第273页。

以定称。”可见《诗》三百篇之例，并非仅取首句。[①]

而对于《古诗十九首》的题名方式，谢思炜则指出：“《古诗十九首》则各篇原无篇名，陆机拟其作才径以首句为题。白居易《丘中有一士》（卷一 0003）题下注：‘命首句为题二首。’盖与此首句标目近同。”[②] 此处，谢思炜意在说明白居易新乐府诗与《古诗十九首》一样，均是先作诗而后取首句为题的。不难看出，谢思炜较为认同铃木虎雄和太田次郎的观点，认为白居易新乐府诗题形式是取法《古诗十九首》。他一方面从新乐府诗序语言结构对称的角度来印证自己的观点，另一方面则进一步指出新乐府诗题取首句为题的方式与《古诗十九首》一致，而《诗经》题名则并非仅取其首句为之。同样，他的论证也有一个默认的前提，即白居易新乐府诗是取首句为题的。较之陈寅恪的观点，谢思炜等人似并未在白居易新乐府诗的谋篇布局以及立意这两个宏观方面给予足够的讨论，而是更关注诗序的语言结构以及诗题的范式。太田次郎否定了陈寅恪的一个前提，即《诗经》取首句为题。接着，谢思炜以白居易《丘中有一士》诗与《古诗十九首》在题名方式上的一致性来印证新乐府诗题取法《古诗十九首》，并与太田次郎的论述相结合，以说明“古十九首之例也”句存在的必要性和正确性。虽然以上两方观点有所不同，但他们却存在着一个共同的前提，即白居易新乐府诗是取首句为题的。而这实际上是对白居易自序所云“首章标其目”句义的误读，因为“首章标其目”不等于“首章同其目”或“首章即其目”。这一似乎不经意间的误读，正与起初编辑《白氏讽谏》者转录白氏序语时误入“古十九首之例也”句暗合，同样也是造成这一问题一直纠缠不清的症结所在。

三　对白居易新乐府诗题名方式的再考察

在以上学界热议的话题中，基本上都是将白居易新乐府诗的题名方式视为取首句为之的，前文已及，这个前提是并不严谨的。为方便比较说明，现将白居易五十首新乐府诗题与其内容的关系列表 1 如下。

① 谢思炜：《白居易诗集校注》第 3 卷，第 273～274 页。

② 谢思炜：《白居易诗集校注》第 3 卷，第 273～274 页。

表 1　白居易新乐府诗题名形式

<table>
<tr><th>形式类别</th><th>题名形式</th><th colspan="2">题名</th><th>篇数</th></tr>
<tr><td rowspan="2">首句为三字</td><td>以首句三字为题</td><td colspan="2">七德舞、华元磬、城盐州、道州民、五弦弹、骠国乐、缚戎人、西凉伎、牡丹芳、杜陵叟、母别子、阴山道、时世妆、盐商妇、杏为梁、古塚狐、天可度、秦吉了、二王后、海漫漫、司天台、蛮子朝、红线毯、卖炭翁、陵园妾、紫毫笔、隋堤柳、采诗官、立部伎、胡旋女、草茫茫、百练镜、两朱阁、李夫人（例外）</td><td>34</td></tr>
<tr><td>以五字为题</td><td colspan="2">上阳白发人、昆明春水满</td><td>2</td></tr>
<tr><td>首句为五字</td><td>以首句五字为题</td><td colspan="2">井底引银瓶</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="4">首句为七字</td><td>以首二字为题</td><td colspan="2">法曲、补蝗、驯犀、撩绫、官牛</td><td>5</td></tr>
<tr><td rowspan="3">概括首句为题</td><td>二字</td><td>青石</td><td>1</td></tr>
<tr><td>三字</td><td>太行路、骊宫高、八骏图、涧底松、黑龙潭、鸦九剑</td><td>6</td></tr>
<tr><td>五字</td><td>新丰折臂翁</td><td>1</td></tr>
</table>

表 1 清晰地反映了白居易新乐府诗题名方式与其首句的关系，即大部分是以首句三字为题，余下的一些基本上与首句相关，但并不都是直接取自首句，如“青石”“太行路”“新丰折臂翁”等实为首句内容的概括。

另外，有两种情况需要说明：一是首句为三字，以五字为题的；二是首句为七字，以首两字为题的。第一种情况有《上阳白发人》《昆明春水满》两篇，它们的首句分别为“上阳人，红颜暗老白发新”[①] 和“昆明春，昆明春，春池岸古春流新”[②]。据表 1 可知，首句为三字并以此三字为题的，基本上是这种“三七”或者“三三七”的句式，以上两首则是符合这一句式而未以这种形式命名的特例。值得注意的是，这两首新乐府的诗题也存在着另外一些版本不同的书写形式，谢思炜的《白居易诗集校注》对这两首诗题的校注分别是：“敦煌本、《白氏讽谏》、汪本作‘上阳人’”[③]，“敦煌本、《白氏讽谏》、汪本作‘昆明春’”[④]。这些版本恰巧

① 白居易著，顾学颉点校《白居易集》第 3 卷，第 59 页。
② 白居易著，顾学颉点校《白居易集》第 3 卷，第 66 页。
③ 谢思炜：《白居易诗集校注》第 3 卷，第 299 页。
④ 谢思炜：《白居易诗集校注》第 3 卷，第 325 页。

能够与以首句三字为题的命题规则相吻合。那么，这些版本的可信度如何呢？谢氏的《白居易诗集校注》是比较新近的白集校注本，其资料的搜索较之前诸多校注本更为丰富，对敦煌文献和各种日本抄本文献的利用便是很好的说明。其中“敦煌本”是根据徐俊《敦煌诗集残卷辑考》中辑录的俄法两国所藏敦煌文献的内容。王重民《敦煌古籍叙录》中也曾对敦煌本《白香山诗集》做介绍：

> 敦煌出《白香山诗集》，袖珍折叶装本，书法甚工，半页十行，行八字至二十二字不等。遇当代帝王均空格，又以讳避之字代本字，真唐人著作，唐人写本之原式也。今存八页有半，第一首为《寄元九微之》，下署“白乐天”名。次为《和乐天韵同前》，下署“微之”两字。以后存《新乐府》十五首，曰《上阳人》，曰《百练镜》，曰《两朱阁》，曰《华元磬》，曰《别母子》，曰《草茫茫》，曰《天可度》，曰《时世妆》，曰《司天台》，曰《胡旋女》，曰《昆明春》，曰《撩绫歌》，曰《卖炭翁》，曰《折臂翁》，曰《盐商妇》。《盐商妇》仅存一行，以下均缺。乐府各篇无小序，亦无夹注，为与今本不同。[①]

首先可以确定的是敦煌本为唐人写本，那么，其与原本的接近程度应该说是比较高的。而在这里，《上阳白发人》和《昆明春水满》两首诗题即作“上阳人”和“昆明春”。项楚先生《敦煌诗歌导论》辑录王重民的内容并指出：“然则此二卷实非《白香山诗集》，而是又一种唐人诗集。”[②]从前文论述可知，白居易存世的新乐府诗作品单行本《白氏讽谏》，为《白氏长庆集》中卷三、卷四部分，即五十首新乐府诗内容。1958 年中华书局上海编辑所根据清代武进费氏的覆宋刻本影印《白氏讽谏》，其中有《上阳人》《昆明春》二首。《白氏讽谏》与上面所举的《白香山诗集》虽然内容相仿，但根据其目录次序以及一些题名的不同，可以判定这两个单行本不是同一系统的。根据谢思炜的校注，同样诗题名“上阳人”和“昆明春”的白集版本是清康熙四十三年（1704）汪立名一隅草堂的《白香山诗集》刻本。

---

① 王重民：《敦煌古籍叙录》，第 295 页。

② 项楚：《敦煌诗歌导论》，第 12 页。

那么，我们可以认为，白居易首句为三字的新乐府诗，均是以此三字为题的。

然而，对于“上阳白发人”，陈寅恪云：“考此篇乃乐天和微之之作者，微之诗题诸本既均作‘上阳白发人’，则似有‘白发’字者为是。”[①] 朱金城对此表示赞成，认为“陈氏之说是也”。[②] 陈寅恪的说法确有其据，但是，这也并不能排除白居易从自己作品体例完整的角度考虑而使用“上阳人”三字为题的可能。

基于以上论述，在此我们暂将《上阳白发人》《昆明春水满》的诗题当作“上阳人”和“昆明春”来看，由此，可以认为白居易新乐府诗首句为三字的诗题，是皆以首三字面目呈现的。

另外一种首句为七字，以首两字为题的情况，其首句句式皆为“ABABCDE”模式。由于古诗文原无严格的句读，此七字句亦可以分解为“二二三”模式。那么，也自然可以把这种情况的新乐府诗归纳为以首句为题的形式了。

基于对以上两种情况的说明，可将白居易新乐府诗题名方式做如下分类（见表2）。

表 2　白居易新乐府诗题名形式（参前）

题名形式	诗题字数	题名	篇数
以首句为题	二字	法曲、补蝗、驯犀、撩绫、官牛	5
	三字	七德舞、华元磬、城盐州、道州民、五弦弹、骠国乐、缚戎人、西凉伎、牡丹芳、杜陵叟、母别子、阴山道、时世妆、盐商妇、杏为梁、古塚狐、天可度、秦吉了、二王后、海漫漫、司天台、蛮子朝、红线毯、卖炭翁、陵园妾、紫毫笔、隋堤柳、采诗官、立部伎、胡旋女、草茫茫、百练镜、两朱阁、李夫人（例外）上阳人（上阳白发人）、昆明春（昆明春水满）	36
	五字	井底引银瓶	1
概括首句内容为题	二字	青石	1
	三字	太行路、骊宫高、八骏图、涧底松、黑龙潭、鸦九剑	6
	五字	新丰折臂翁	1

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》，第163页。

② 朱金城：《白居易集笺证》第3卷，上海古籍出版社，1988，第159页。

表2将白居易新乐府诗题形式分为“以首句为题”和“概括首句内容为题”两类，结合诗题形式和意旨，应该说是符合白居易所谓“首句标其目”原则的。

四 《诗经》对白居易新乐府诗题名方式及其意旨的影响

关于《诗经》的题名方式，唐孔颖达《毛诗注疏》曾说：“名篇之例，义无定准，多不过五，少才取一。或偏举两字，或全取一句，偏举则或上或下，全取则或尽或余；亦有舍其篇首，撮章中之一言；或复都遗，见文假外理以定称。”[①] 可见，孔颖达将《诗经》的题名方式基本上是分成三类的：一是取于首句，分“偏举”和“全取”两种；二是“舍其篇首，撮章中之一言”；三是“假外理以定称”。司全胜在孔颖达这一分类的基础上，将《诗经》中作品的命题方式大致归为四类，现据其《〈诗经〉命题详论》整理如下（见表3）。

表3 《诗经》题名形式

题名形式	篇目（篇数较多时仅举示例）		篇数
1. 以首句为题	（1）“偏举两字”且“或上或下”	《周南·关雎》（取第二、三字）	204
		《邶风·式微》（取首句叠词）	
		《邶风·静女》（取第一、二字）	
		《小雅·鹿鸣》（取第三、四字）	
	（2）“全取一句”	《周南·麟之趾》《唐风·扬之水》	54
	（3）杂取几字［不包括第(1)种］	《卫风·氓》（一字12首）	19
		《郑风·将仲子》（两字5首）	
		《齐风·东方之日》（四字2首）	
2. 以篇中一句为题	《周南·汉广》《召南·驺虞》《鄘风·桑中》《郑风·褰裳》《秦风·渭阳》《秦风·权与》《陈风·宛丘》《小雅·庭燎》《小雅·巧言》《小雅·大东》《大雅·韩奕》《周颂·潜》《周颂·桓》《商颂·长发》		14

① 孔颖达疏，王云五主编《毛诗注疏》第1卷，商务印书馆，1935。

续表

题名形式	篇目（篇数较多时仅举示例）	篇数
3. 取篇中一字或几字，外加篇外一字为题	《郑风·大叔于田》《小雅·小旻》《小雅·小明》《小雅·小弁》《小雅·小宛》《大雅·召旻》《大雅·大明》《周颂·小毖》	8
4. 篇外取题	《小雅·雨无正》《小雅·巷伯》《大雅·常武》《周颂·酌》《周颂·赉》《周颂·般》	6

据此可知，《诗经》的题名确实是多取自首句的。从内容上看，全取首句为题的“差不多都是整篇作品的‘起兴’之句，都与作品内容之间存在着一定的关系”；取首句两字为题的，其题目多与作品的内容有紧密的关系；杂取首句中任意几字（不包括前一种情况）为题的，要么是把首句中虚词去掉，要么是“选取首句中最核心的词语作为该作品的题目”[①]。所以，此等非全取首句的题名也可以说是概括首句内容或者全诗内容的词。

这就与白居易新乐府诗题的分类吻合了，不同的是作者在题名中所起的作用。《诗经》是一部融合了各个地域，由众多作者参与，后由编者编订而成的著作。其原始的作品可能有题，也可能无题，后来编者在编订的过程中应该有给它们统一加工、润饰标题的过程。赵沛霖、王振德《先秦诗歌命题方式论考》说：“《诗经》的创作时间起自西周初年，止于春秋中期，前后约五百余年。就地域而言，三颂二雅十五国风，遍布我国大部分地区。产生于这样广大的地域，经过这样漫长的时间，数量达三百零五篇之多，而在命题上竟有如此统一的特点，在古代社会条件下，如果不是统一编订，统一命题，那是不可想象的。”[②] 这里所说的“如此统一的特点”，在其论文中即指《诗经》的基本命名方式是以篇首为题这一现象的。所以，《诗经》的题名与其作者之间的关系不大，而多为编者的心血和功劳。白居易新乐府诗的作者、编者皆为白居易本人，皆为他自己的构思和创制，包括和李绅、元稹的十二首诗。可以说《诗经》是根据内容拟题，而白居易新乐府诗则可能是先拟题立意，而后作诗。这是二者在诗题产生形式上的最大差别。

---

① 司全胜：《〈诗经〉命题详论》，《山花》2010年第4期。

② 赵沛霖、王振德：《先秦诗歌命题方式论考》，《河北大学学报》1980年第1期。

再看《古诗十九首》的立题方式。上文提到谢思炜说："《古诗十九首》则各篇原无篇名，陆机拟其作才径以首句为题。"[①] 然而这种"以首句为题"的方式无一例外地是取首五字为题，因为《古诗十九首》皆为五言古诗，所以其后来添加的题名也是极其工整的首句五言。这样一种方式几乎无须任何思考和构思，是单纯形式上的取自首句。白集卷二有《续古诗十首》，亦均为整齐的五言，且每首无标题，可说是白居易明明白白继承《古诗十九首》的作品。从其名称"续古诗十首"也可见其形式意趣，而其继承方式，无论在意境内容还是形式立题，皆无甚变化，与其所创作的新乐府诗迥然不同。

综上可知，白居易新乐府诗的题名方式显然是与《诗经》更为契合的，而《古诗十九首》的题名方式从技术层面来看，反而是不能与它们相提并论的。

白居易新乐府诗序的内容，很明显地也说明了该组诗是对《诗经》的接受。无论是其"目"，还是其"辞"、其"言"、其"事"、其"体"，都与《诗经》有着传承的关系。这种传承关系之于白居易，也是有其理论指导基础的。如其《策林》六十九云：

> 大凡人之感于事，则必动于情，然后兴于嗟叹，发于吟咏，而形于歌诗矣。故闻《蓼萧》之诗，则知泽及四海也；闻《禾黍》之咏，则知时和岁丰也；闻《北风》之言，则知威虐及人也；闻《硕鼠》之刺，则知重敛于下也。……故国风之盛衰，由斯而见也；王政之得失，由斯而闻也；人情之哀乐，由斯而知也。[②]

《策林》七十五篇是白居易在元和元年（806）准备参加制举试的应试之作，上文则是其针对采诗政策所作的应答。显然，白居易是极力赞成这一上承《诗经》的做法的。而他的新乐府诗作于元和四年，上距应试不远，其指导思想应是一致的。陈寅恪在其《元白诗笺证稿》中也有对《策林》六十九内容的分析，即"元白二公作新乐府在元和四年，距构《策林》之时甚近。故其作新乐府之理论，与前数年揣摩之思想至有关系。观

① 谢思炜：《白居易诗集校注》第3卷，第273页。

② 白居易著，顾学颉点校《白居易集》第65卷，第1370页。

于《策林》中议文章及采诗二目所言，知二公于采诗观风之意，盖蕴之胸中久矣”。[①] 新乐府诗序所说的“其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也”，[②] 也可表明他所创作的这些新乐府诗正是“诗经式”作品的切身实践。

元和九年（814），白居易被贬为江州司马，他在《与元九书》中感慨诗道崩坏时说：“洎周衰秦兴，采诗官废，上不以诗补察时政，下不以歌泄导人情……仆常痛诗道崩坏，忽忽愤发，或食辍哺、夜辍寝，不量才力，欲扶起之。”[③] 从元和元年到九年，白居易经历了刚入仕时的踌躇满志，到在仕途上的积极作为，再到后来被贬时对社会弊病的痛心疾首。可以说他是在积极履行自己应制时的采诗策略，即以新乐府诗为代表的讽谕诗来上承《诗经》诸多创作意旨的。可见，其新乐府诗对《诗经》的传承应是不容置疑的。诗题命名方式的传承只是这种全方位传承之一点罢了，不料这种看似明显的传承却因人们的惯性思维方式出现个别版本的异文，并使一些学者误判、误读如此之久远。

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》，第119页。

② 白居易著，顾学颉点校《白居易集》第3卷，第52页。

③ 白居易著，顾学颉点校《白居易集》第45卷，第960~962页。

会议综述

第二届中国古代文学青年学者论坛暨乐府学专题研讨会会议综述

郑蓓培（石家庄，河北师范大学文学院，050024）

作者简介：郑蓓培，女，1991年生，河北保定人。现为河北师范大学文学院中国古代文学专业2015级硕士研究生。

2016年10月14～16日，由河北师范大学文学院中国古代文学学科主办的“第二届中国古代文学青年学者论坛暨乐府学专题研讨会”在河北石家庄召开。来自中国人民大学、中国戏曲学院、东北师范大学、首都师范大学、江苏师范大学、扬州大学、河北省社会科学院等全国30余所高校与科研机构的代表参加了本次会议。

大会开幕式由河北师范大学文学院副院长曾智安教授主持，河北师范大学王长华教授、胡景敏院长及扬州大学柏红秀教授分别致辞。江苏师范大学王立增教授、河北师范大学文学院曾智安教授分别在大会闭幕式上致辞和总结发言。

本次论坛共收到论文31篇，分为三个分会场进行讨论，涉及音乐、文学、文献等各个层面，涵盖从先秦到近代的各个时段。其中，汉魏乐府制度与理论、唐宋礼乐文化背景、宋元乐府诗音乐形态等问题是会议讨论的重点。

关于先秦至两汉的乐府学研究，主要集中于通过文献考察来阐释经典问题和描述艺术史。孙世洋《清华简〈蟋蟀〉篇再现的诗史因缘——兼论〈诗经〉的歌诗亲缘衍生系统》以清华简《耆夜》篇中《蟋蟀》诗的发现为契机，通过对照其与《唐风·蟋蟀》在文本与主题上存在的仿拟近似、编改新创等特点，揭示出《诗经》中的亲缘衍生传统现象，并认为同题亲缘诗对于周代礼乐、诗乐文化的大传统状况有着良好的反映。曾智安《秦

汉“外乐”发覆》以《张家山汉墓竹简·奏谳书》所载司法案例为线索，指出“外乐”作为秦汉时期京城之外的郊祀乐与相应机构，其存在与消亡大致勾勒出了秦汉时期礼乐建设中心从敬奉祖先到尊崇天命，再到彰显王权的演变轨迹，有益于更好地把握秦汉礼乐制度。王娜《〈琴操·怨旷思惟歌〉的文学母题意义》指出昭君形象自《怨旷思惟歌》后正式进入文学领域，成为“昭君怨”文学母题的发端和昭君故事“自杀”结局的滥觞，并提出其末句作为“青冢”意象的渊源，直接影响到后世以“青冢”作为昭君归宿的故事结尾，使“青冢”成为一个具有象征意义的文化符号。王克家《〈妇病行〉与汉代乐府诗歌的演剧性》通过分析《妇病行》的古辞形态、文本类型，认为其古辞虽不具有舞台演出的完备形态，但完全有可能用于舞台的戏剧演出，这对于乐府歌诗的演剧性及其与戏剧艺术的关系有很好的启发。王立增《班固对汉“乐府”的书写策略与粉饰性建构》仔细考察了班固在《汉书》中关于“乐府”的记述，认为他在创作中从美好的愿望出发，运用一定的书写策略，形成了“古代乐教-周末破坏—西汉‘乐府’接续”这样的历史构架，并通过想象性建构，赋予“乐府”采风观政的政治功能，从而实现移风易俗的目的；并指出班固客观上形成了一个关于“乐府”的修辞性历史文本，对后世产生了很大的影响。王志清《〈汉书〉“采诗”话语的生成及其双重语境》指出《汉书》“采诗”作为一个汇聚型话语，存在古史依据和文献来源，并详细分析了“行人振铎采诗”说和“诗以观风”说的文献来源、历史依据和诗学背景；认为《汉书》“采诗”叙述存在历史和现实的双重语境，其深层目的在于委婉批评乐府采诗行为已背离古之采诗裨补王政的功能意义。向回《汉代乐府观念与乐府诗创作试析》对汉代乐府观念进行了系统梳理，并探讨了乐府诗体的特征，指出汉乐府承继先秦《诗经》而来，延续了《诗经》所具有的礼乐文化传统。作者认为汉武帝“乃立乐府”并以大量民间俗乐为郊祀之礼配乐的举措，奠定了汉代重视礼乐教化和以俗作雅的乐府歌诗观念，从而使得汉乐府具有“以悲为美”、注重艺术情节构思与世俗情感表达等风格特征。

魏晋南北朝至唐代的乐府学研究，主要集中于音乐、制度研究。王淑梅《论魏晋乐府诗曲调的创变情况》对魏晋乐府曲调从周汉旧曲的发展情况以及在魏晋时代产生的旋律，乐词的变异、衍生、再造和消亡做了全面的总结；揭示了魏晋乐府音乐在流传过程中歌辞或音乐的结合不再完整，

逐渐脱离，不同程度地消失于后世乐府的整体过程。梁海燕《曹魏缪袭作鼓吹曲辞新论》探讨了缪袭对礼乐改革活动的参与，并考证了其改汉鼓吹曲作《魏鼓吹曲》的具体时间为景初元年。文章指出缪袭以新制乐章的形式，将当时文人对诗歌体式的思考与理解运用到乐府歌辞领域，是沟通乐章歌辞与文人诗学的一次有意义的尝试。于海峰《南朝边塞乐府创作模式新论》指出在南朝乐府边塞诗的创作过程中，拟乐府诗歌创作盛行、“以悲为美”的音乐文化环境和通过“赋题法”这种文人拟乐府诗创作方法的贯穿，形成了南朝独特的边塞诗创作环境，且开创了唐代边塞诗的先河。韩宁、徐文武《〈昔昔盐〉考——兼论“盐曲”音乐属性》考证了《昔昔盐》的调名，指出以“盐”为名的曲调甚多，难以定论。作者通过查证《隋书·音乐志》西戎乐中“盐曲”的记载和《羯鼓录》所收“盐曲”四首，认为“盐曲”既可用作解曲也可为羯鼓曲。文章又进一步考证《昔昔盐》非羯鼓曲，但仍可作为解曲的音乐属性。柏红秀、黄道玉《论音乐文化与唐代铜雀妓诗的繁荣》以中唐音乐格局变化为视野，探讨了唐代铜雀妓诗的创作特点。文章指出铜雀妓诗中的音乐表演、铜雀妓的形象融入了更多唐代信息，认为新的音乐生命力来自民间和生活这种现象促进了中唐乐府诗的繁荣。于海博《唐代剑器舞演出形态考》探讨了唐代剑舞和剑器舞的区别，并考证了剑器舞的衍生渊源及音乐特征。作者分析了《西河剑器》与《剑器浑脱》两支著名剑器舞独舞和群舞两种演出形态以及它们各自使用道具的差别，指出后者是对前者的进一步创新，体现了中原与西域舞文化的完美融合。姚倩倩《武周时期的礼乐改制与文学》从武周时期礼乐改制的政治背景、目的入手，探讨了礼乐改制的措施及士人对于改制的态度，进而分析了礼乐改制之下武周文学特点与士人心态的变化，指出这种改制客观上促进了文学的发展变化。闫运利《〈唐享龙池乐章〉相关问题考辨》考察了《唐享龙池乐章》的创作和表演情况，指出其创作方式为选词入乐，与《凌波曲》是两首乐曲，属于杂乐，又具有雅乐功能。作者认为《龙池乐章》虽整体创作水平不高，但音乐表演的宏大场面和歌辞文体上七律的渐趋成熟，标志着诗坛盛唐时代的到来。左汉林《略论唐仗内教坊及中唐教坊合署问题》考证了唐“仗内教坊”只是教坊的一个别名，并不存在这样一个特别机构。作者认为中唐以后的音乐机构只有一个教坊，前人所谓“仗内教坊”和中唐教坊合署的问题不成立，指出“仗内教坊”即宫廷内之教坊。陶成涛《李白“古乐府之学”的音乐关照》提出

李白创作古乐府的方法与其音乐素养和复古诗歌倾向有关，是受到鲍照古乐府创作方式影响的一种独特的新曲翻旧；其使用旧名的创作方法，与当时乐府诗创作主流迥异，成为唐代乐府的奇特景观。马婧《晚唐五代艳风对清商曲辞的继承与受容》认为南朝清商曲辞的音乐与内容中的“艳”在晚唐五代得到了明显继承：既有南朝音乐在唐末依然流行的现象，也有晚唐人在拟乐府创作中对南朝清商曲辞的继承。文章指出晚唐五代艳风的创作总体情况以继承和小有改造为主，仅少数作家能做到一定的创变。宋颖芳《李商隐集乐府留存情况考》探讨了李商隐诗集版本学上的变化并指出李商隐集中乐府诗和《乐府诗集》的收录差异，考证出朱鹤龄所著的李商隐集中的乐府集是刘次庄的《乐府集》而非郭茂倩的《乐府诗集》。齐晓玉《新世纪以来中唐乐府诗研究综述（2000～2016）》是对2000年到2016年学术界关于中唐乐府制度、音乐形式和乐府文学等专题研究进行梳理概括的综述文章，涉及研究专著近10部，论文600余篇，其中硕博论文50余篇，文章收录广泛，评价到位。

关于宋至近代的乐府学研究，主要是关于乐府诗歌创作的礼乐背景的探讨。何江波《〈乐府诗集〉解题引书方式及其原则——以“琴曲歌辞”为例》梳理了《乐府诗集》解题的四种引用方式：直引、隐引、转引和概引，指出《乐府诗集》根据实际情况交叉使用这些引书方式，并说明其引书有时间性、集中性、从优性、专门性四种原则；本文有助于进一步探究《乐府诗集》文献来源，从而还原其成书过程。卫亚昊《宋代教乐所考辨》从文献史料入手，对两宋教乐所的乐部、内在架构、管理等方面进行考述，区别与明确了北宋与南宋教乐所的功能。徐利华《宋代圜丘的变革与郊祀乐歌中的祭坛意象》分析了宋代祭坛意象——圜丘，通过考察北宋至南宋圜丘的变革情况，指出随着祭坛规模的扩大，郊祀乐歌中的祭坛意象频频出现，从描述型意象发展成象征型意象，使之成为神权和皇权的象征，以礼乐形式深植人心，从而实现了统治者巩固国本、安定人心的政教目的。罗旻《地方祠祀规范化背景中的文人化写作——宋代祠祀乐歌研究》从宋代政府对祠祀进行规范的背景出发，论述了宋代祠祀乐歌的兴盛，并根据其内容侧重及是否入乐歌唱、有无旧题等进行了分类与概述，揭示出宋代士大夫自发写作中的社会关怀，或追求雅正，或刺世疾邪，凸显了宋人注重教化意义的乐府观。高莹《大曲〈薄媚〉及其相关词曲问题考略》从词曲同源异流的演进路径入手，探讨了大曲《薄媚》的相关问

题，考证了宋代董颖大曲《薄媚》的本事，指出“入破”是大曲开始舞蹈的界限。文章又进一步梳理了宋代大曲《薄媚》的曲调渊源，揭示了其流变情况和戏剧史意义，认为其为古今戏剧发展的枢纽。王昕《宋金元〈六么〉文学形态递变考述——兼辨瓷枕书〈六么实催〉非宋词》通过考辨现存纸质文献和实物文献，论述了宋金元《六么》文学形态的递变，并结合《六么》文学体式的演变情况，对瓷枕书《六么实催》进行辨析，指出其是金曲而非宋词。刘亮《论胡应麟的乐府诗观念及其乐府诗学理论基石》通过分析《诗薮》内、外编及《少室山房文集》中的部分诗文序言和书信等胡应麟的乐府诗学文献，认为其对乐府概念的使用并不是严格统一的，有时是一般广义的乐府概念，有时是狭义的近似乐府民歌的乐府概念。文章还将“文”与“质”这一批评范畴引用到乐府诗歌评价体系中，进一步通过“本色论”“悟入说”将汉乐府树立为乐府诗价值评判的典范，作者认为这些构成了胡氏乐府诗学的理论基石。徐静《朱乾〈乐府正义〉注释浅论》在考察《乐府正义》总体编纂的情况下，从该书注释中征引文献的基本情况出发，探讨了朱乾注释的原则，即崇尚“正义”、以“礼”阐释、“不离其宗”。文章进一步指出朱乾在该书注释中亦多关注作品事实背景，揭示作者创作意图，将在注释中匡正乐府诗的内涵放在了重要位置，形成了该书独特的乐府学观念。钟鸣《没有读懂的国家形象——重谈乾隆时期马戛尔尼在华戏剧观礼》重新探讨了1793年英使马戛尔尼的访华事件，从行吻手礼和叩头礼这一礼仪之争出发，指出英特使没有读懂乾隆帝想要表达的大邦之国的国家形象。作者认为这个失败既属于乾隆，也属于“商人外交式”的英伦特使，思维方式的差异才是其根本原因。敬晓庆《易俗社报告书合刊》就该书整理过程中文献底本选用、著者考订、相关出版机构，以及有关文献梳理做了详细说明，涉及《易俗伶学社缘起简章》《甄别旧戏草》《陕西易俗社第一次报告书》《陕西易俗社第二次报告书》《陕西易俗社简明报告书》《陕西易俗社第四次报告书》六部西安易俗社重要文献资料。

整体而言，本次论坛涉及的领域宽广，涵盖了先秦至近代的各个时段，既重视文献、乐府诗文本研究的传统研究视角，也关注到乐府音乐、表演以及乐府发展史的相关情况，传递了乐府学研究的前沿信息。在论坛闭幕式上，江苏师范大学王立增教授致辞指出，本次论坛为青年学者提供了一个积极交流、共同进步的坚实平台，为乐府学研究提供了新话题、新

观点，展现了青年学者富于创新的精神面貌。河北师范大学曾智安教授认为，乐府学研究要进一步拓展学科领域，从文学走向音乐，看向社会，从而还原乐府诗的本质艺术形态。当今学者，尤其是青年学者，要致力于攻克乐府经典难题。

至此，河北师范大学已成功举办两届中国古代文学青年学者论坛。河北师范大学文学院中国古代文学学科将以全国青年学者为骨干，建设一个专门化、专题化、专精化的学术交流平台，为青年学者提供深入交流的机会。

《乐府学》稿约

《乐府学》由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心和国家一级学会“乐府学会”共同主办，是专门收录有关乐府学研究文章的学术丛刊，也是乐府学会会刊。本刊诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不拘长短，均欢迎赐稿。

本刊于 2015 年 6 月 2 日正式开通网上投稿系统。作者可登录中国知网《乐府学》投稿，也可以将文章直接发送到 yuefuxue@ 126. com 邮箱。本刊采用匿名审稿制度，不收审稿费。文章一经采用，即赠样书，并付稿酬。

注意事项：

1. 请于文末附作者学术简介和联系方式。
2. 文章具体格式请参照本书最新一辑。
3. 请附文章题目的英文翻译。
4. 来稿 3 个月未收到本刊编辑部回复，即可自行处理。
5. 电子投稿即可，来稿请寄：yuefuxue@ 126. com

联系电话：010-68901621　010-68901622

联系人：张　煜　曾智安



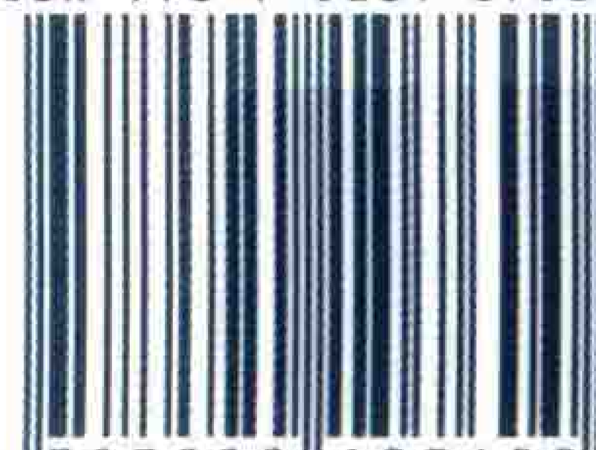


邮发代号：2-2984



出版社官方微信

www.ssap.com.cn



ISBN 978-7-5201-0760-0

定价：**79.00** 元